

# વિવેચનનું વિવેચન

---

જયંત કોઠારી



ગૂર્જર ગ્રંથરત્ન કાર્યાલય, અમદાવાદ.

*Vivechananun Vivechan*  
Essays in Literary Criticism  
by Jayant Kothari,  
Gurjar, Ahmedabad, 1976

© જયંત કોઠારી

પ્રથમ આવૃત્તિ, સપ્ટેમ્બર ૧૯૭૬  
૧૦૦૦ નકલ  
મૂલ્ય રૂ. ૧૫-૦૦

પ્રકાશક • કાંતિલાલ ગોવિંદલાલ શાહ  
ગૂર્જર અંધરત્ન કાર્યાલય, ગાંધી માર્ગ,  
અમદાવાદ ૩૮૦૦૦૧

મુદ્રક • ઠાકોરલાલ ગોવિંદલાલ શાહ  
શારદા મુદ્રણાલય, ગાંધી માર્ગ,  
અમદાવાદ ૩૮૦૦૦૧

મહાત્મા ગાંધીજી વિ. પાઠક

શ્રી. હીરાબહેન પાઠક

વિચારકતા

વત્સલતા

ત્રેણી ચોખી રહી મને.

## જ્યંત કોઠારીનાં પુસ્તકો

સાહિત્યશાસ્ત્ર

ભારતીય કાવ્યસિદ્ધાંત (નટુભાઈ રાજપરા સાથે)

પ્લેટો-એરિસ્ટોટલની કાવ્યવિચારણા

નિવેચન

ઉપક્રમ

અનુક્રમ

વિવેચનનું વિવેચન

ભાષાવ્યાકરણ

ભાષાપરિચય અને ગુજરાતી ભાષાનું સ્વરૂપ

સંપાદન

સુદામાચરિત્ર ( ડૉ. મધુસૂદન પારેખ અને  
રતિલાલ નાયક સાથે.)

સંદર્ભ ( ડૉ. ચિમનલાલ ત્રિવેદી સાથે )

નિબંધ અને ગુજરાતી નિબંધ

હવે પછી

દ્વંદ્વી વાર્તા અને ગુજરાતી દ્વંદ્વી વાર્તા ( સંપાદન )



આજની ક્ષણ સુધીની આપણી વિવેચનપ્રવૃત્તિનો એક આછો અંશ મળી રહે તે જાતની આ ગ્રંથની સંકલના થઈ શકી તેનો મને આનંદ છે. 'જ્ઞાનગંગોત્રી' તથા જ્ઞાનસત્ર માટે લખાયેલા લેખોમાં સાહિત્યવિભાવનામાં આવેલા પદ્યટાઓ નોંધવા-તપાસવા તરફ વિશેષ વલણ રહ્યું છે અને વધુ વ્યક્તિઓ અને વિગતોમાં જંવાળું ધેંલું નથી. ગાંધીયુગનો વિવેચન વિશેનો પરિશિષ્ટ રૂપે મુકાયેલો લેખ થોડું પુનઃકથન થતું હોવા છતાં, એવી વિગતો અને વ્યાપક અવલોકનની પદ્ધતિને કારણે, આવવા દીધો છે.

સાંપ્રત વિવેચનગ્રંથોની મારી સમીક્ષાઓમાંથી થોડીક એવી સમીક્ષાઓ અહીં સંગ્રહી છે, જેમાંથી અત્યારનાં આપણાં સાહિત્યવિચાર અને વિવેચનપ્રવૃત્તિનું પ્રતિબિંબ જાણી રહે.

દેશવિચારના લેખોમાં આવું કોઈ સંકલનસત્ર નથી. પણ સ્થાપિત મંતવ્યોના જીહાપોહરૂપ હોઈ એમને અહીં સમાવ્યાં છે.

'જ્ઞાનગંગોત્રી'માંના લેખને અહીં વિભાગોને અલગ શીર્ષકો આપીને મૂક્યો છે તથા સ્થળસંદાયને કારણે ત્યાં છોડી દીધેલી સામગ્રી પાઠટીપ રૂપે ઉમેરી છે. 'સુદામાચરિત્ર : એક મૈત્રીકાવ્ય ?' એ લેખ પણ જરા સુધાર્યો-વધાર્યો છે. બાકીનું કેવળ પુનર્મુદ્રણ છે.

‘જ્ઞાનગંગોત્રી’માંનો લેખ વાંચવામાં આવતાં પ્રા. મધુસૂદન બક્ષીએ સહજ રીતે જ ઉમળકાભરેલો પ્રતિભાવ આપેલો. તત્ત્વવિદના અભિપ્રાય તરીકે મારે મન એનું વિશિષ્ટ મૂલ્ય હતું. તેથી જ એમને વિનંતી કરી અભિપ્રાય લિખિત રૂપે મેળવવાનું મેં ઇચ્છ્યું. પ્રા. બક્ષીએ જે સહજતાથી મારી વિનંતી સ્વીકારી અને ગ્રંથસ્થ સામગ્રી જોઈ જે ત્વરાથી અભિપ્રાય લખી આપ્યો તે માટે એમનો ઋણી છું.

આ લેખોનું નિમિત્ત જેમણે-જેમણે પૂરું પાડ્યું છે તેમનો ઋણી છું. વિવેચનનું વિવેચનનું વિવેચન થશે તો એથે આનંદપ્રદ ઘટના હશે. વિચારની સતત આગ્રહ વધતી ગતિ એ જ આપણું લક્ષ્ય હો.

૭ સપ્ટેમ્બર, ૧૯૭૬

૨૪. સત્યકામ સોસાયટી

અમદાવાદ ૩૮૦૦૧૫

નયંત કોઠારી

## અનુક્રમ

૧. ગુજરાતી સાહિત્યવિવેચન:

વળાંકો અને સીમાચિહ્નો

૧. નવીન કાવ્યરુચિનો આવિષ્કાર/૨ ✓
૨. સાહિત્યવિચારણાનો પરિપાકકાળ/૧૨ ✓
૩. વિચારપ્રધાન કવિતાની જિંદગી/૨૫
૪. સૌંદર્યભરી અને કૌતુકભરી વિવેચનપ્રવાહો/૩૫ ✓
૫. બે દુવે વચ્ચેનો વિસ્તાર/૫૩ ✓
૬. ગૃહીતોને પકારતી નવ્યવિવેચના/૬૫ ✓
૭. અદ્યતન વિવેચનના અભિગમો/૭૬ ✓
- પરિશિષ્ટ : ગાંધીયુગનું વિવેચન/૯૩ ✓

સાત સાંપ્રત વિવેચનચંથા

- પદ્ધતિ અને પ્રકાશ/૧૦૨ ✓
- નાનાં ડગ પશુ સ્થિર અને ચોક્કસ/૧૧૧ ✓
- વિચારનિષ્ઠ પ્રાસાદિક વિવેચન/૧૨૩ ✓
- પ્રયોગશીલ નવલકથાનો સ્વાધ્યાયપ્રયોગ/૧૩૧ ✓
- વિવેચનની નવતર મુદ્રા/૧૫૮ ✓
- પકાર બરાબર ઝિલાયો નથી/૧૭૦ ✓
- ફેરતપાસની વેળા/૧૭૭ ✓

થોડાક ફેરવિચાર

- કાવ્યસૃષ્ટિનું 'આલેખ' પાત્ર/૧૬૦
- કાન્તની કવિતાના કેટલાક શબ્દો/૧૬૩
- લુકીશિયાનું ચરિત્ર/૨૦૪
- 'સુદામાચરિત્ર' : એક મૈત્રીકાવ્ય ?/૨૦૮
- નરસિંહનું 'સુદામાચરિત્ર' : 'મિત્ર'-આધારિત રચના ?/૨૧૭
- લાલણની 'કાદંબરી' - પ્રતિનિર્માણ ?/૨૨૪

શબ્દસૂચિ/૨૨૮ \* શુદ્ધિપત્રક/૨૩૬

સાવ સાદી રીતે કહીએ તો વિવેચકનું એક જ સર્વોપરિ કાર્ય છે - આપણા કાવ્યભાવનને સરળ બનાવવાનું કે એની સીમાઓ વિસ્તારવાનું કે એમાં જોડાણ લાવવાનું. આ કામગીરી બજાવવાની ઘણી રીતો છે. પણ જો કાવ્ય અને વાચક બંને પ્રત્યે આદરનો ભાવ ન હોય તો કોઈ વિવેચનપદ્ધતિ એ કાર્ય સંતોષકારક રીતે ન કરી શકે. આ કહેવાની જરૂર ન હોવી જોઈએ, છતાં આજે વિવેચનમાં એવા ફકરાઓ આપણને વારંવાર મળે છે જેમાંના અપ્રામાણિક વિવાદ, ખુદ્દો આત્મમોહ અને પાંડિત્યભર્યો પરિભાષાડોળ વાચક પ્રત્યેના દુરાગ્રહજન્ય તિરસ્કાર પ્રગટ કરે છે. ડ્રાપડન, કોલરિજ, શેદી, આનોદિક જેવા મોટા વિવેચકો જેને આપણે શૈલી તરીકે ઓળખીએ છીએ તે પ્રકારની સારી રીતભાત કદી ચૂકેલા નથી.

સી. કે લુધસ



ગુજરાતી સાહિત્યવિવેચનઃ  
વળાંકો અને સીમાચિહ્નો

## ૧. નવીન કાવ્યરુચિનો આવિષ્કાર

ગુજરાતી ભાષામાં સાહિત્યવિવેચનનો આરંભ ઈ. સ. ૧૮૫૮માં નર્મદે 'કવિ અને કવિતા' એ નિબંધ લખ્યો ત્યારથી થયો ગણી શકાય. આ પહેલાં, ગુજરાતી સાહિત્યના પ્રાચીન યુગમાં શામળ કે અબો જેવા કવિ પાસેથી આપણને કવિ, કવિતા કે કવિવાણી વિશે પ્રસંગોપાત્ત હિદ્ગારો મળે છે, જેમકે “કહ્યું કથે તે શાનો કવિ?”, “કવિતા થઈ અધિકું શું કવ્યું”, જે બંધનું નહીં બ્રહ્મ અણુચવ્યું?”, “પુષ્પિત વાણી તે મેવાસ” વગેરે; પરંતુ ત્યાં કશે સાહિત્યનો સંદર્ભ નથી અને તેથી એ હિદ્ગારોને “વિવેચનના અંકુરો” પણ ગણવા એ યોગ્ય નથી.

નર્મદ પૂર્વેના સમયમાં સાહિત્યનું વિવેચન થતું નહોતું, પરંતુ સાહિત્યની કોઈ ને કોઈ પ્રકારની સમજ તો વ્યાપક હશે જ અને કવિઓ કાવ્યરચનાની તાલીમ પણ ક્યાંકથી મેળવતા હશે. ગુજરાતી ભાષામાં તો એ સમયમાં આપણને કાવ્યશાસ્ત્રના કોઈ અંથની રચના થયેલી જેવા મળતી નથી (ગુજરાતમાં છેક હેમચંદ્રના અને એની તરત પછીના સમયમાં સંસ્કૃતમાં આવા અંથો રચાયેલા); પરંતુ વ્રજ ભાષા એ વખતે ઉત્તર હિંદની સાહિત્યભાષા તરીકે પ્રતિષ્ઠિત હતી અને એમાં કાવ્યશાસ્ત્રના અંથો પરંપરાગત હોયે રચાતા હતા. અલંકારોની, રસપ્રકારોની, નાયિકાલેહોની સમજ આપતા આ અંથો કવિશિક્ષાના અંથોની ગરજ સારતા હતા. ગુજરાતી કવિઓની કાવ્યસમજ અને કાવ્યરીતિને ઘડવામાં એ અંથોએ કાળો આપ્યો હોય એવું જણાય છે. શામળ અને દયારામની રીતિકવિતા પર એની છાપ સ્પષ્ટ દેખાય છે.

અર્વાચીન યુગના આરંભે પણ આપણા કવિઓ પાસે એતદશીય

કાવ્યરીતિમાં નિપુણ થવા માટેનું ઉપલબ્ધ સાધન વ્રજસાપાના આ અંથો જ હતા. દલપતરામને સ્વામીનારાયણ સંપ્રદાયના સાધુઓ પાસેથી આ જ રીતિની કાવ્યશિક્ષા મળેલી અને જિંદગીભર એ રીતિવાદી કવિતાના પુરસ્કર્તા રહ્યા. નવીન કાવ્યરુચિનો પ્રકાશ પામતો નર્મદ પણ પરંપરાથી અસ્પૃષ્ટ નથી રહી શકતો એ ‘પિંગળ-પ્રવેશ’ (૧૮૫૭) થી શરૂ કરીને એક જ વર્ષમાં ‘અલંકારપ્રવેશ’, ‘રસપ્રવેશ’ અને અંતે ‘નાયિકાવિષયપ્રવેશ’ (૧૮૬૬) જેવા અંથો એ રચે છે તે પરથી જણાઈ આવે છે.

આપણે માટે મહત્વની વાત તો નર્મદ અને - પછી નવલરામ - નવીન કાવ્યરુચિનો આવિષ્કાર કરે છે તે છે. [ઈ. સ. ૧૮૬૪માં ‘બુદ્ધિપ્રકાશ’ અને ‘ગુજરાત શાળાપત્ર’ વચ્ચે ‘પ્રેમાનંદ ચડે કે શામળ?’ એ વિષયમાં એક રસિક વિવાદ થયેલો. એ વિવાદ જૂની અને નવી કાવ્યરુચિના ભેદને ખૂબ માર્મિક રીતે પ્રગટ કરી આપે છે અને નવા આરંભાતા ગુજરાતી સાહિત્યવિવેચનની ભૂમિકા ખાંધી આપે છે. ‘બુદ્ધિપ્રકાશ’માં દલપતરામ શામળનો પક્ષ લે છે અને કહે છે કે “નંદ્યત્રીસી...નળાખ્યાનને કારે મૂકે એવી છે” ‘શાળાપત્ર’ને ‘મામેરુ’માંથી “મારા સાધુ પિતાને દુઃખ દેવાને મારું સીમંત શાને આવ્યું રે” એ કુંવરખાઈની ઉક્તિ ચમત્કારી લાગે છે, ત્યારે દલપતરામને “પરનારી સાથે પ્રીત છે, તેને ચંદ્રમા ખારમો” એવું શામળનું વાક્ય ચમત્કારી લાગે છે. દલપતરામની દષ્ટિએ કાવ્ય એટલે શબ્દ અને અર્થના અલંકાર, સમસ્યાચાતુરી અને એ દ્વારા અપાતો બોધ. આ દષ્ટિ વ્રજની કવિતારીતિથી ઘડાયેલી હતી એમાં શંકા નથી. દલપતરામ પોતે જ કહે છે, “કવિતાની રચના ઉપર નજર નાખીએ તો ... કવિપ્રિયાદિક અંથોમાં કવિતાની યુક્તિઓ જે છે તે સમશા વગેરે શામળમાં છે.” ‘શાળાપત્ર’ (એમાં પ્રેમાનંદનો પક્ષ કાણે લીધેલો એની ખાતરી નથી) નવીન કાવ્યદષ્ટિનું પ્રતિનિધિ બની રહે છે. એ દષ્ટિ અનુસાર

## ૪ : વિવેચનનું વિવેચન

કાવ્યત્વ અલંકારચતુર્થમાં નહીં પરંતુ ભાવના નિરૂપણમાં છે, સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રનો શબ્દ વાપરીએ તો 'રસ'ની અભિવ્યક્તિમાં છે. નર્મદ અને નવલરામની વિવેચના આ દૃષ્ટિને પાયામાં રાખીને ચાલે છે.

[નર્મદ અને નવલરામ સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રના રસવિચારનું અવલંબન લઈને ઘણી વાર ચાલતા દેખાય છે, પરંતુ તેમના વિચારોની મૂળ પ્રેરણા તો અંગ્રેજી કાવ્યવિવેચન જ છે અને સંસ્કૃત રસવિચારને પણ એમણે અંગ્રેજી કાવ્યવિચારના ઢાંચામાં નાખવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. (નર્મદ મુખ્યત્વે શેલી અને હેઝલિટના કાવ્યવિચારને ઝીલે છે અને એમની પાસેથી બે સંપ્રત્યયો લઈને ગુજરાતી સાહિત્યમાં નવી કાવ્યવિભાવના પ્રવર્તાવે છે. આ બે સંપ્રત્યયો છે - 'નેસ્સો' (એટલેકે ભાવાવેગ - passion) અને 'તર્કબુદ્ધિ'. (અહીં આ શબ્દ logicના નહીં પણ કલ્પનાવ્યાપાર - imaginationના અર્થમાં વપરાયેલ છે.) કવિતા માત્ર 'બુદ્ધિચાતુર્ય'થી નથી રચાતી; કવિ સંવેદનશીલ હોવો જોઈએ, જગતના સંપર્કમાં આવતાં એ ભાવાવેગ અનુભવતો હોવો જોઈએ. એ ભાવાવેગ કે 'નેસ્સો' એ કવિતાનો પ્રાણ છે. નેસ્સો વિના કવિતા લખાય નહીં અને લખાય તો કવિતા નહીં. નર્મદ આ રીતે કવિસંવેદનને કવિતામાં પ્રાધાન્ય આપે છે અને એવા સંવેદન વિનાની ચિત્રખંધોવાળી કરામતી અને ફરમાસુ કવિતા - શીઘ્રકવિતાને કવિતાના ક્ષેત્રમાંથી દેશવટો આપે છે. આને લીધે નર્મદની વિચારણામાં કવિપણાનું પણ યોગ્ય મહત્ત્વ થાય છે અને કવિ થવામાં નૈસર્ગિક શક્તિ જોઈએ એ ખ્યાલ પુરસ્કૃત થાય છે.

[નેસ્સો'ની સાથે 'રસ'ને નર્મદ ઘણી વાર સાંકળી લે છે કેમકે રસનાં ઉપાદાન પણ મનોભાવો જ હોય છે. નવલરામ તો કહે જ છે કે, "રસ એટલે ખરો જુસ્સો."

'તર્કબુદ્ધિ' (કલ્પનાવ્યાપાર)ને નર્મદ કવિતાની જનની તરીકે

ઓળખાવે છે. અને કવિને જે લાગણી કે અનુભવ થાય છે તેને 'તર્ક' દ્વારા નવો 'રંગ' આપવાની આવશ્યકતા એ દર્શાવે છે. એ કહે છે કે, "એવું કંઈ જરૂરનું નથી કે વસ્તુઓ આશ્ચર્ય ઉપજાવે તેવી જોઈએ. તે ગમે તેવી હોય પણ તેને જે તર્કથી વણાયેલું ને રંગાયેલું વસ્ત્ર પહેરાવવું તે તર્ક અત્તીકિક જોઈએ ખરો." "એસ્સાવાળું અને તર્કથી જે રંગેલું એવું જે કુદરતનું આબેહૂળ વર્ણન" તે કાવ્ય એવી કાવ્યની વ્યાખ્યા પણ તે આપે છે. આ તર્કને એ "ચિત્ર પાડવાની શક્તિ" તરીકે પણ ઓળખાવતો જણાય છે.

[આમ, કાવ્યના મૂળમાં કવિસંવેદન હોય છે એ મહત્ત્વની હકીકતને નર્મદે યોગ્ય રીતે આગળ કરી આપી છે, પરંતુ એ સંવેદન કયા પ્રકારનું હોય છે અને એમાંથી કાવ્યનો ઘાટ કઈ રીતે ઊતરે છે—ખીજ શબ્દોમાં કહીએ તો લાવ રસમાં કઈ રીતે પરિણમે છે—એનો તથા એમાં કલ્પનાવ્યાપાર કઈ રીતે લાગ લગવતો હોય છે તેનો વિચાર નર્મદે—કે નવલરામે પણ—કયો જણાવતો નથી. નર્મદેને કદાચ કલ્પનાવ્યાપારનું સ્વરૂપ જ પૂરેપૂરું સમજાયું નથી. કલ્પનાવ્યાપાર એ કવિચિત્તનો જ એક નૈસર્ગિક વ્યાપાર છે અને સમગ્ર કાવ્યઘટનામાં એ પ્રવર્તતો હોય છે એ એના મનમાં ખરાબર ઠસ્યું હોતું નથી. શબ્દચાતુરી, અલંકારરચના, વર્ણનછટા, વસ્તુની થોડી નવીનતા એટલે 'તર્ક' એમ એ સમજી બેઠો લાગે છે. તો જ શામળમાં 'તર્ક' છે એમ એ કહી શકે ને? પરિણામે કલ્પનાવ્યાપારનું એ યોગ્ય મહત્ત્વ પણ કરી શકતો નથી એમ લાગે છે. શામળને એ પ્રેમાનંદથી ઊતરતો કવિ ગણે છે, કેમકે એનામાં 'રસ' કરતાં 'તર્ક'નું પ્રમાણ વધારે છે. એ સિદ્ધાંત પણ ખાંધે છે કે, "કવિતામાં બે લાગ રસ અને એક લાગ તર્ક જોઈએ. રસથી હૈયું ભેદાય છે, ને તર્કથી સહેર આવે છે." 'રસ'થી લિન્ન એવા 'તર્ક'નો ખ્યાલ જ ખામી-સરેલો છે. વળી, તર્ક કે કલ્પનાવ્યાપારને કંઈક ઊતરતે સ્થાને મૂક-

## ૬ : વિવેચનનું વિવેચન

વાના આ પ્રયત્નનું પરિણામ એ આવે છે કે આત્મલક્ષિતા અને ઊર્મિમયતાનો અતિમહિમા થઈ જાય છે અને જેમ કેવળ ચાતુર્યમાં કવિતા આવી ગઈ એમ દલપતરામ માની લેતા હતા તેમ કેવળ જુસ્સામાં, કૃત્રિમ રીતે ઉપજાવેલા જુસ્સામાં પણ, કવિતા આવી ગઈ એમ નર્મદ માની લે છે.<sup>૧</sup>

નર્મદના ઊર્મિવાદના આ ભયસ્થાનથી નવલરામ કંઈક સલામ જણાય છે. એટલે જ “ખરો જુસ્સો”, “સ્વયં પ્રકાશ સાચા દિલનો જુસ્સો” એવા શબ્દો યોગ્ય લાગણીની સમ્યાઈ અને સાહજિકતા ઉપર એ ભાર મૂકે છે. વળી, નવલરામના ધ્યાનમાં એ પણ આવ્યું જણાય છે કે ઊર્મિતત્ત્વનો શુદ્ધ અને સીધો આવિષ્કાર ઊર્મિકાવ્યમાં થાય છે તેમ કાવ્યના ખીજ પ્રકારો કે નાટક-નવલકથામાં થતો નથી. એ સંઘળાના મૂળમાં પણ કવિસંવેદન જ હોય છે. પણ ત્યાં કવિ-સંવેદન પરલક્ષી રૂપ લઈને આવે છે અને એમનું મૂલ્યાંકન કેવળ ઊર્મિતત્ત્વનો ધોરણે થઈ શકે નહીં. આથી જ નવલરામ જુસ્સાને કાવ્યનો આત્મા ગણાવતી વખતે પોતાના વિચારને સંપાદિત કરવાનું પસંદ કરે છે : “જુસ્સો...સ્વયં પ્રકાશ સાચા દિલનો જુસ્સો કવિતાનો અને તેમાં વિશેષ કરીને સંગીતકવિતાનો (=ઊર્મિકવિતાનો) તો અવશ્ય આત્મા જ છે.” અને નાટક, નવલકથા, આખ્યાન વગેરેના સંબંધમાં તેઓ ‘જુસ્સા’ને બદલે ‘રસ’ની સંજ્ઞા યોજવાનું વલણ દર્શાવે છે, કેમકે ત્યાં પરલક્ષી ભાવનિરૂપણ હોય છે. આ રીતે પણ ‘જુસ્સા’નો ખ્યાલ થોડો પરિશ્કૃત થાય છે.

નર્મદની પેઠે નવલરામ “મનોવિકારનું ચિત્ર તે રસ” એવા કાવ્યશાસ્ત્રીય અર્થને વળગી રહ્યા નથી અને ‘રસ’ને interestના અર્થમાં પણ વાપરે છે, પરંતુ એમ કરીને પણ નવલરામ કૃતિના સર્વ અંગોને તપાસવાનું એક ધોરણ મેળવી લે છે એ મહત્ત્વની વાત છે. નાટક-નવલકથામાં રસને અનુષંગે વસ્તુસંકલતા, પાત્રલેહ-કાર્યગતિ ઇત્યાદિને જોઈ વળે છે અને રસસંગતાં કારણો શોધે છે.

કૃતિના મર્મ સુધી, આ જાતનો રસવિચાર કરતાં, નવલરામ પહેંચી જાય છે. પ્રેમાનંદના ‘મામેરું’નું અવલોકન કરતાં નવલરામ લખે છે કે “એ કથામાં એક રસખીજ રહેતું છે તે આ કીશ્વરની દૃષ્ટિએ પડ્યું. ... જગતભગતની રીત એકખીજથી દેવળ બિલટી છે; અને એ બિલટાપણું જ કુશળ કવિના હાથમાં એક નવીન રસનું સાધન છે. ... ત્રંચની સઘળી સંકલનાતું લક્ષ આ ખીજને પ્રદુલ્લિત કરવા તરફ છે.” ‘નવીન રસ’નો ઉદ્દેશ્ય નવલરામ પરંપરાગત ઢાંચાની બહાર જઈને રસવૈશિષ્ટ્યને દેવા પારખી શકે છે તે ખતાવી આપે છે.

પણ, વધારે મહત્વની વાત તો એ છે કે નવલરામ દેવળ જોસ્સા કે લાવ કે રસને આધારે કાવ્યનું મૂલ્યાંકન નહીં કરતાં એની રચના-કળા, અને એની સુસ્થિત અખંડ છાપ પર પણ ખૂબ ભાર મૂકે છે. નવલરામે આ માટે બે અર્થસમર સંજ્ઞાઓ યોજી છે : ‘ખંડલહરી’ અને ‘અખંડલહરી’. શામળને એ ‘ખંડલહરી’ કહે છે અને પ્રેમાનંદને ‘અખંડલહરી’. કૃતિમાં વિવર્તો, વળાંકો તો હોય જ પણ એમાંથી એક અખંડ સ્વયંસંપૂર્ણ આકૃતિ બિપસી રહેવી જોઈએ. એમાં કળાની રમણીયતા છે. નવલરામ, આ રીતે, આપણા વિવેચનમાં કલાત્મક એકતા અને આકૃતિવાદના પહેલા પુરસ્કર્તા છે, એમ કહી શકાય. ‘એકાંત્ર’ શૈલી તરફનો એમનો પક્ષપાત પણ આ જ હકીકતનું સમર્થન કરે છે. અને એમનો કવિતાનો આદર્શ કેવો છે ? “વાક્યના બોલેબોલ પ્રયોજનવાળા - તેમાંથી એક પણ કહાડી નાખીએ અથવા બદલીએ તો અર્થના ચિત્રનું અંગ ખંડિત થાય, ને શબ્દના ક્રમમાં ફેરફાર કરીએ તો રસમાં ઘટાડો થાય, ઝડઝમકનાં ભૂપણ ધરેલાં તથાપિ તે અંગના જ અવયવ હોય એમ જણાય, નિરર્થક વિસ્તાર નહીં કાઢેલો પણ ચતુરને માત્ર ચેતવાણી હોય, સંક્ષેપમાં લખેલું પણ વિદ્વાનને એક પણ શબ્દ ઉમેરવો ન ગમે, પિંગળશાસ્ત્રનો એક પણ નિયમ ખસેલો નહીં એવી અર્થગૌરવ અને વ્યંજનાયુક્ત કવિતા”ને નવલરામ ઝંખી રહે છે.

કાવ્યરચના વિશેના આવા ઉચ્ચ ખ્યાલને લીધે જ સાચી સર્જક-શક્તિની પણ નવલરામને કંઈક ઝાંખી હોય એમ જણાય છે. અનુભવ કે પાંડિત્ય કે રસિકતા કે વિવેક કે અલંકારચાતુર્ય એ સર્જકતા નથી. સર્જકપ્રતિભા એનાથી કંઈક ભિન્ન વસ્તુ છે. ‘કરણ્યવેદો’ વિશે નવલરામ કહે છે કે એ યાત્રી (અભ્યાસસંચિત સામગ્રી) અને અનુભવના ખજાનામાંથી ઉત્પન્ન થયો છે, પ્રાસાદિક (=નૈસર્ગિક) શક્તિથી નહીં. ‘રત્નાવળી’ વિશે પણ અભિપ્રાય આપે છે કે “Genius નથી, પણ taste and judgement સંપૂર્ણપણે ખતાવ્યો છે.” “શામળની વારતા યોજવાની શક્તિને તર્ક નહીં પણ ઊડતા તરંગનું નામ શોભે” એમ કહી imagination અને fancyનો ભેદ કરે છે અને ‘તર્ક’ (imagination) વિશેનો પોતાનો ખ્યાલ રજૂ કરે છે કે “તર્ક” તે વ્યાસ અને વાદ્મીકિનો કે જેમાંથી ગર્જના કરતા પ્રૌઢ ‘ઇતિહાસો’ નીકળ્યા.” નવલરામ આ રીતે નર્મદના ‘તર્ક’ના સંપ્રત્યયને પણ સંસ્કારે છે. એકંદરે નવલરામની વિવેચનામાં ‘લેસ્સો’ અને ‘તર્ક’ બંને વધારે ટકી શકે તેવાં સ્વરૂપ અને સ્થાન પ્રાપ્ત કરે છે.

નર્મદ અને નવલરામ ભાવચિત્ર કે અર્થચિત્રનું મહત્ત્વ કરી શબ્દચાતુરી, બાહ્યતરલિપિકા અને પ્રાસાનુપ્રાસ એ કાવ્ય નથી એમ સ્થાપિત કરી આપે છે તે સાથે પદ્યત્વ અને ગેયત્વને પણ કાવ્યત્વથી જુદાં પાડી આપે છે. આપણે ત્યાં તો શાસ્ત્રગ્રંથો પણ પદ્યમાં જ લખવાની પરંપરા હતી. પરંતુ તેથી એમને કંઈ કાવ્યગ્રંથો ન કહી શકાય. ઊલટું, આવા શાસ્ત્રીય વિષયો માટે હવે પદ્યત્વનું કંઈ પ્રયોજન પણ નથી. એ દૃષ્ટિએ જ નવલરામ કહે છે કે “ભૂગોળવિદ્યા શીખવવાનો ખરો રસ્તો નકશાથી છે, લૂધીલંગડી કવિતાના રાગડા ગોખાવવાથી નહીં.” આવો ગદ્યપદ્યવિવેક નર્મદયુગમાં આપણને પહેલી વાર નર્મદ-નવલરામની વિવેચનામાં જોવા મળે છે. ખીણ બાગુથી, સંસ્કૃતમાં કાવ્યના જ ગદ્ય અને પદ્ય એવા બે વિભાગો પાડવામાં આવે છે. આનો અર્થ એ કે કાવ્ય ગદ્યમાં પણ હોઈ શકે. આ



સ્થિતિનો સૈદ્ધાંતિક સ્વીકાર નર્મદ-નવલરામ બંને કરે છે; જોકે એમની સમક્ષ ગુજરાતી ગદ્યકાવ્યના કોઈ નમૂનાઓ હતા નહીં, તેમ ખીજી કોઈ ગદ્યકાવ્યની સમૃદ્ધ પરંપરા પણ હતી નહીં. તેથી જ પદ્ય અને કાવ્ય એ નિરાળા વસ્તુઓ છે એમ કદાચ પછી પણ નવલરામને સ્વીકારવું પડે છે કે “કવિતાનો સંપૂર્ણ સમાવેશ પદ્ય વિના ખીજી રૂપમાં થઈ શકતો નથી.” આ પરથી એમ પણ સમજાય છે કે કાવ્યમાં પદ્યનું જે પ્રયોજન છે તે નવલરામના ખ્યાલ બહાર નથી.

એ જ રીતે નર્મદ-નવલરામ ગેયત્વને પણ કવિતાથી જુદું પાડી બતાવે છે. નર્મદ કહે છે કે “રાગકાને અને કવિતાને કંઈજ સંબંધ નથી.” અને દયારામની કવિતા ગવાતી ન હોય તો એની શ્રોષ્ઠતા ઓછી લાગે છે એવો પણ અભિપ્રાય આપે છે. નવલરામ પ્રશ્નના મૂળમાં જઈ પદ્ય અને ગેયતાનો એટલેકે કવિતા અને સંગીતનો ભેદ સ્પષ્ટ કરી આપે છે કે કવિતાના પદ્યમાં તાલ મુખ્ય તત્ત્વ છે, જ્યારે સંગીતમાં સ્વર મુખ્ય તત્ત્વ છે. અલબત્ત, નર્મદયુગમાં કવિતા બહુધા ગવાતી હતી. તે વાસ્તવિક સ્થિતિની ઉપેક્ષા કરવી નર્મદ તેમજ નવલરામ માટે શક્ય નહોતું. તેથી જ નર્મદને વાત એ રીતે મૂકવી પડે છે કે “કવિતા એક જાતનું ગાયન છે, પણ ગાયન એ કંઈ કવિતા નથી.” નવલરામ પણ ગેય દેશીઓને ગુજરાતી કવિતાના ચોખ્ખા વાહન તરીકે લેખે છે તે પણ એ જ કારણે. પણ એમની અપેક્ષા તો એ છે કે “કવિતા ગાવાની રીત જઈ આપણામાં બોલવાની રીત પડવી જોઈએ.”

નર્મદયુગના સાહિત્યવિવેચનની મુખ્ય લાક્ષણિકતા એ છે કે એણે કાવ્યરુચિ અને કાવ્યભાવનાની બાંધતમાં ઉપર મુજબ નવપ્રસ્થાનના પગલાં લે્યાં. એ સિવાય પણ સાહિત્ય અને વિવેચનના ઘણા પ્રશ્નોનો સ્પર્શ નર્મદ અને નવલરામે કર્યો છે. એમાં નર્મદનું કાર્ય પ્રાથમિક જેવું અને મુખ્યત્વે શૈલી, હેઝલિટ જેવાની વિચારણાના તારણરૂપ

છે. નવલરામનો પ્રયત્ન વધારે ગંભીર છે. પરંપરાગત રસશાસ્ત્રથી, એટલે કે “કવિતા કુદરતનું અનુકરણ કરે છે” એવા ઍરિસ્ટોટલના અને “કવિતાનું કાર્ય કુદરતને સુધારવાનું છે” એવા બેકનના પ્રતિ-પાદનથી એમને સંતોષ મળતો નથી. નૂતન રસશાસ્ત્રની રચનાની એમને આવશ્યકતા દેખાય છે. ઍરિસ્ટોટલ અને બેકનના વિચારોનો સમન્વય કરી બંનેથી આગળ જવા, અને એ માટે ‘કુદરત’ના ખ્યાલને વિસ્તારવા એ ચાહે છે. એની સાથે ભારતીય રસવિચારનો મેળ કેવી રીતે બેસાડવો એ વિશે પણ મધ્યમણ અનુભવે છે. અંતે કવિતા અને રસને પર્યાયરૂપ ગણી એ બ્રહ્માંડમાં વ્યાપ્ત છે અને કવિ એનું અનુકરણ કરે છે એવા વિચાર તરફ દોરવાય છે. અલખત, આ બધું છેવટના નિશ્ચય રૂપે નવલરામે મૂક્યું નથી, એ એમના ‘મનના વિચાર’ જ છે, પરંતુ નવલરામની મૂલગામી ચિંતનશક્તિ અને સ્વતંત્ર સૂત્રનું એ નિર્દર્શન કરાવી રહે છે. હાસ્ય અને અદ્ભુત રસના સ્વરૂપનું નવલરામે કરેલું પૃથક્કરણ પણ એમની આ શક્તિની પ્રતીતિ કરાવી રહે છે, અને એ લેખ (‘હાસ્ય અને અદ્ભુત રસ’, ૧૮૬૭) રસવિચાર વિશેનો આપણો પહેલો નોંધપાત્ર લેખ બની રહે છે. આ ઉપરાંત અંધાવલોકન નિમિત્તે પણ નવલરામે નવલકથા, નાટક, નાટકશાળા, ભાષા, શૈલી વગેરે અનેક વિષયો અંગે મર્મગ્રાહી પદ્ધતિ-સર વિચારણા કરેલી છે. નવલરામમાં વિવેચનનું શાસ્ત્ર પહેલી વાર શાસ્ત્રીયતાથી બેસાડતું આપણને જોવા મળે છે. અંધાવલોકન નિમિત્તે સાહિત્યચર્ચા થઈ હોવાથી જેમ એ સાહિત્યચર્ચા નક્કર ભૂમિકા ઉપર ચાલે છે તેમ અંધાવલોકનોને પણ શાસ્ત્રીય પીઠિકા મળેલી હોઈ એ વધારે સત્ત્વશીલ બન્યાં છે.

(નર્મદે અંધાવલોકનો ખાસ કર્યાં નથી. ગ્રામીન કવિઓ વિશે એણે લખ્યું છે એમાં ‘જેસ્સો’, ‘રસ’, ‘તક’, ‘ચિત્ર પાડવાની શક્તિ’ વગેરેનાં ધોરણો લાગુ પાડી એ કવિઓની લાક્ષણિકતાઓનું એકંદરે સાચું પૃથક્કરણ અને મૂલ્યાંકન એ કરી શક્યો છે અને એ ધોરણો.

અપર્યાપ્ત લાગ્યાં ત્યાં છોડી પણ દીધાં છે. દયારામની 'દરદી' કવિતા પર આસક્ત નર્મદ એની ટ્રેષ્ટતા કંઈક એના ગાનને કારણે છે એમ સૂચવે છે અને એનામાં ચિત્ર પાડવાની શક્તિ નથી તેની નિખાલસતાથી નોંધ લે છે. શામળને દયારામની ઉપર મૂકવામાં નર્મદે, અલગત, થાપ ખાધી છે, પરંતુ પ્રેમાનંદની પણ એ મર્યાદા જોઈ શક્યો છે એ ઘણું કહેવાય. અને પ્રેમાનંદમાં એને શી ખામી દેખાય છે ? "વિદ્યા, વિચાર અને વ્યંજના"ની. વિદ્યા, વિચાર અને વ્યંજના દ્વારા નર્મદને ભાવ અને અર્થની વિશાળતા, ઉદાત્તતા, ગંભીરતા અને ગંઢનતા અભિપ્રેત હોય તેમ જણાય છે કેમકે તે કહે છે કે અખામાં વિદ્યા અને વિચાર છે પણ તે વાચકનું 'કોમળપાણું' વધારે તેવાં નથી. માત્ર 'જોસ્સો' નહીં પણ એ 'જોસ્સો' કેવા જીવનરહસ્યને અવલંબે છે તે પણ મહત્ત્વનું છે એમ આના પરથી સમજાય છે.

નવલરામે અંથાવલોકનની પ્રવૃત્તિ 'ગુજરાત શાળાપત્ર'ના અધિપતિ તરીકે નિયમિત રીતે કરેલી છે. સર્જના સાહિત્યની પૂરા સમલાવધી અને છતાં સાહિત્યના ઉચ્ચ ધોરણોથી, સતત જગરૂકતાથી અને સ્પષ્ટવક્તૃત્વથી ગુણદોષપરીક્ષા કરી નવલરામે એ યુગમાં અસાધારણ સાહિત્યસેવા બજાવી છે. નર્મદથી શરૂ થયેલા કવિતાના નવા સંપ્રદાયનું અસ્તિત્વ અને એના ગુણો પહેલવહેલા પારખનાર વિવેચક બનવાની મહત્ત્વાકાંક્ષાથી નવલરામે પોતાની કારકિર્દી શરૂ કરેલી. એ અભિગ્રહને કારણે આરંભમાં એ 'નર્મકવિતા'ની અતિ-પ્રશસ્તિ કરી બેઠા. સદ્ભાગ્યે આ મોહની દશામાં એ લાંબો વખત રહ્યા નહીં અને તેઓ નવી સ્કૂલની મર્યાદાઓ જોઈ શક્યા તેમ. 'જૂની સ્કૂલ'ની સિદ્ધિની પણ તેમણે અવગણના કરી નહીં. પ્રેમાનંદ વિશે નવલરામ અસાધારણ ઉમળકાથી લખે છે અને દલપતરામની સલારંજની કવિતાનો પણ "કેટલોક ભાગ ગુજરાતી ભાષામાં અપૂર્વ અને લાંબા વખત સુધી રહે એવો છે" એ હકીકતનો સ્વીકાર કરે છે. નવલરામની આ ઉદાર સાહિત્યરુચિએ એમના સાહિત્યવિવેચનને એકાંગી અને આત્મીય બનાવવાનું અટકાવ્યું છે.

## ૨. સાહિત્યવિચારણાનો પરિપાકકાળ

નર્મદ-નવલરામની વિવેચના એ ગુજરાતી વિવેચનનો પહેલો તબક્કો છે. ખીજો તબક્કો રમણલાઈથી શરૂ થાય છે. રમણલાઈની વિવેચના એક રીતે નર્મદ-નવલરામની વિવેચનાના મુખ્ય તંત્રને જ આગળ લખાવે છે, પણ વધારે અભ્યાસશીલતાથી અને વધારે તર્ક-કુશળતાથી - Logicalથી. ખીજી રીતે તે ૧૮૮૫ પછીના વિવેચનની ભૂમિકારૂપ પણ બની રહે છે.

રમણલાઈની વિવેચના, એમનાં કેટલાંક આગ્રહી પ્રતિપાદનો બાદ કરતાં, કોઈ નવાં પ્રસ્થાનો કરે છે એવું ખાસ નહીં કહી શકાય. પરંતુ કાવ્યરચના, કાવ્યસ્વરૂપ અને કાવ્યપ્રયોજન વિષે વિશદ અને વિગતપ્રચુર સમજૂતી આપીને નર્મદયુગથી આરંભાયેલી નવી પાવ્યસમજને વ્યાપક બનાવવામાં અને નક્કર પાયા પર મૂકવામાં રમણલાઈની વિવેચનાએ ઘણો મહત્ત્વનો ભાગ લેવાનો છે એમ ચોક્કસ કહી શકાય. જેમકે, કાવ્યમાં ભિન્નની અનિવાર્યતા નર્મદ, નવલરામ બન્ને દર્શાવે છે, પરંતુ એમની દૃષ્ટિ એના પર સ્થિર રહી શકતી નથી અને કાવ્યમૂલ્યાંકનમાં બંને ખીજાં ધોરણોથી પણ દોરવાઈ જતા ધાગે છે. રમણલાઈ “કવિતા વિચારવિષયક નહીં, વિકારવિષય છે” એટલેકે એ તત્ત્વજ્ઞાન, ગણિત આદિ સમાન બુદ્ધિઆપારોની પ્રવૃત્તિથી ભિન્ન એક ભિન્ન વ્યાપારની પ્રવૃત્તિ છે તે, અત્યંત-પાશ્ચાત્ય મીમાંસકો-આસ કરીને અંગ્રેજી રોમેન્ટિક કવિવિવેચકો - ના આધારે લઈ, અને ગુજરાતી સાહિત્યમાંથી અનેક ઉદાહરણો આપી, અત્યંત સમર્થતાથી પ્રતિપાદિત કરી આપે છે. આના જ એક ફલિત રૂપે, કવિતાનો આનંદ જ્ઞાન કે બોધના આનંદથી ભિન્ન એવો ‘હૃદયદ્રાવ’નો, લાવની સાક્ષાત્કૃતિનો, એના મૂર્તિમંત સ્વરૂપનો આનંદ છે એમ

કહી કાવ્યાનંદની - કાવ્યરસની વિશિષ્ટતા અને અનન્યતા પણ તેઓ સ્પષ્ટ કરી આપે છે. અહીં પશ્ચિમના ભિમિ અને કલ્પનાના સંપ્રત્યયોને સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રના 'રસ'ના - સ્થાયીભાવના મૂર્તિ નિરપભુધા નીપજતા 'રસ'ના - સંપ્રત્યય સાથે સાંકળી લેવામાં રમણભાઈને મળેલી સફળતા પણ નોંધપાત્ર છે.

રમણભાઈએ કવિતાની ઉત્પત્તિ અને કવિતાના આનંદ વિશે વિચાર કર્યો તેમ કાવ્યરચના અંગે, કાવ્યરચનાના ઘટક અંગે વિશે પણ વિસ્તારથી ચર્ચા કરી છે અને 'અનુકરણ' અને 'કલ્પના'ની કાવ્યના કલાવિધાનમાં શી આવશ્યકતા છે, કલ્પનાનું બિંબો - મૂર્તિ રૂપો - ઉપજાવવાનું કામ કેટલું મહત્વનું છે, છંદ, પ્રાસ વગેરે કાવ્યની સુંદર આકૃતિ સર્જવામાં કઈ રીતે ફાળો આપે છે વગેરે વિગતે ખતાવ્યું છે. તદુપરાંત, શબ્દરીતિ અને વાક્યરીતિથી આગળ જઈ 'ભાવદર્શનરીતિ' - ભાવનો ક્રમશઃ ઉદ્ભાસ કરવાની, કહીઓમાં ઉત્તરોત્તર ભાવનો વેગ બદલાતો ખતાવવાની, રસને ઉત્કર્ષ પમાડવાની અને સર્વ કહાઓ મળી એક કાવ્ય બનાવવાની રીતિ - નું સહસ્ત્ર કરી રમણભાઈએ એને ઉત્તમ કવિત્વરીતિ કહી છે. આ બધું ખતાવે છે કે રમણભાઈની દૃષ્ટિ કાવ્યના ખીજથી માંડીને કાવ્યની સમગ્ર સંઘટના સુધી બધે જ ફરી વળી છે. આવો સર્વાંગી, સૂક્ષ્મ, સવિસ્તર અને શાસ્ત્રીય કવિતાવિચાર આપણને પહેલી વાર રમણભાઈ પાસેથી જ મળે છે.

આટલા મુખ્ય મુદ્દાઓ પૂરતી તો રમણભાઈની વિચારણા તદ્દન નિર્દોષ અને સહેજે સ્વીકાર્ય બને એવી છે. પરંતુ રમણભાઈ કાવ્યના ભિમિ સાથેના સંબંધના મુદ્દાને એવા અંતિમો સુધી લઈ જાય છે કે એમની વિચારણા આગ્રહી અને એકાંગી બનતી લાગે છે, એટલું જ નહીં પણ કેટલીક સૂક્ષ્મ અસંગતિઓ પણ વહેરી લે છે તથા ભિમિ અને કલ્પનાના સંપ્રત્યયો પરત્વે રમણભાઈની જે ગેર-સમજ છે એને પણ પ્રગટ કરી આપે છે.

કવિતાનું મૂળ અંતઃક્ષોભમાં છે અને કવિતા એ મુખ્યત્વે ઊર્મિવ્યાપારની પ્રવૃત્તિ છે એમ કહીને રમણભાઈ અટકી નથી જતા. તેઓ એવા પ્રતિપાદન સુધી પહોંચી જાય છે કે શુદ્ધ અંતર્ભાવપ્રેરિત હોય તે જ ખરી કવિતા. અંતર્ભાવપ્રેરિત કવિતામાં પણ રમણભાઈ સ્વગત ઊર્મિનું મહત્ત્વ કરે છે કેમકે “કવિનો પૃથક્ સ્વભાવ એ જ કવિતા ઉત્પન્ન કરે છે.” અને તેથી સ્વાનુભવરસિક (આત્મ-લક્ષી : subjective) કવિને કવિવર્ગમાં શ્રેષ્ઠ ગણે છે. “સ્વાનુભવરસિક કવિ તે કવિઓનો કવિ, સર્વાનુભવરસિક તે લોકનો કવિ.” સર્વાનુભવરસિક (પરલક્ષી : objective) કવિતામાં પણ રમણભાઈ જનસ્વભાવના ચિત્રને જ ઉત્તમ વિષય ગણે છે અને ‘ઋતુસંહાર’ જેવા સૃષ્ટિરચનાનું વર્ણન કરતા કાવ્યને ઊતરતી કોટિનું ગણે છે તે પરથી રમણભાઈની વિચારણાનો ઓક અને એમના ખ્યાલોનું સ્વરૂપ સમજાઈ જશે. પછતું મૂળ પણ રમણભાઈ ઊર્મિવ્યાપારમાં જુએ છે તે પણ અહીં નોંધવું જોઈએ.

અદારમી સદીના અંગ્રેજી રોમેન્ટિક કવિવિવેચકો ઊર્મિકાવ્ય (Lyric)ને કાવ્યનો શુદ્ધતમ અને ઉચ્ચતમ પ્રકાર માનતા અને પછીથી પણ એક યા ખીજ કારણસર આવું માનનારો એક વર્ગ પશ્ચિમમાં હમેશાં રહ્યો છે. પરંતુ રમણભાઈની વિચારણાની વિશિષ્ટતા એ છે કે તેઓ ઊર્મિના શુદ્ધ સીધા આત્મલક્ષી ઉદ્ગારને ઊર્મિકાવ્યનું અને કાવ્યની ઉત્તમતાનું લક્ષણ ગણે છે અને કલ્પના તથા કલ્પના જેમાં મુખ્યત્વે પ્રવર્તે છે એ વર્ણનાત્મક કાવ્યને ઊતરતે સ્થાને મૂકે છે : “કલ્પનામય કવિતા ... ઊતરતી પંક્તિની છે.” “સૃષ્ટિસૌંદર્ય” જોઈ હૃદયમાં જે ઊર્મિ યાય તેનું ચિત્ર આપનારી કવિતા ઉત્તમ ખરી, પણ સૃષ્ટિના એ દેખાવનું વર્ણન જ કરે તે કવિતામાં આ ખૂબી ન હોય.” એ ખરું છે કે રમણભાઈ કલ્પનાનો કાવ્યમાં વ્યાપકપણે પ્રવર્તતા એક તત્ત્વ તરીકે અને કાવ્યરચનાના એક મહત્ત્વના સાધન તરીકે સ્વીકારે છે. સ. ૧૮૮૮ના ‘કવિતા’ નામક પ્રારંભિક નિબંધમાં

પણ કંઈ છે :

કાવ્યસાહિત્યનો ધણો ભાગ અંતઃસ્રોતપ્રેરિત નથી, પણ સુંદર અને ઉન્નત કલ્પનાની ઉત્પત્તિ છે એ ખોટું નથી. ...કલ્પના આમ સાધનભૂત છે પણ તે એ મહાકવિમાં વિશેષ મહત્ત્વવાળી છે.

ઈ. સ. ૧૯૦૧ના ‘કાવ્યાનંદ’ એ નિબંધમાં તો તેઓ કાવ્યમાં કલ્પનાની સ્વગત અનિવાર્યતા પણ બતાવે છે :

કલ્પના અને અનુકરણ વિના એકથી પ્રેરણાથી રચાયેલી કવિતા ખરું ઘણી હોય છે, કેમકે કલાવિધાન વિના મૂર્ત સ્વરૂપ ધરી શકતાં નથી અને આકૃતિની સુંદરતા આની શક્તિ નથી. ...ભાવપ્રેરણાની ઉત્કટતા સાથે કલ્પના અને અનુકરણ બંને અંગનો યથેચ્છ ઉપયોગ થયો હોય તેવાં ઉત્તમ કાવ્યોમાં કલાનો ઉન્નત ખીણી રહે છે.

આમ છતાં, રમણભાઈ કલ્પનામય કવિતાને માત્ર સાધનભૂત નથી ગણતા, બિતરતી પંક્તિની પણ પ્રશ્ન છે એ સ્પષ્ટ છે. આનું કારણ, અસંગત, એ છે કે કલ્પના (અને અનુકરણ)ને રમણભાઈએ સલાહ બુદ્ધિવ્યાપારો તરીકે જોયેલા છે; રમણભાઈ કહે છે કે તે “મનની ઇચ્છાને અધીન છે; બોલાવેલા આવે છે અને કાઢી મૂકેલા જાય છે.” “એકલી કલ્પના”ને રમણભાઈ “સ્મૃતિ અને વિચાર સ્વરૂપો બુદ્ધિવ્યાપાર” કહે છે. હવે રમણભાઈને કવિતાના સ્વયં-ભૂપણ અને સ્વાભાવિકતા વિષે દૃઢ આગ્રહ છે – એમને મન જાણે એ એક પવિત્ર ખ્યાલ ન હોય ! – એટલે આવાં ઇચ્છાધીન બુદ્ધિજન્ય તત્ત્વોને તેઓ મોકળે મને કવિતામાં સ્થાન ન આપી શકે એ સમજાય એવું છે. આથી જ, કાવ્યને ઉત્પન્ન કરતા ‘કવિત્વ’ અને ‘કાવ્યરચનાની કલા’ વચ્ચે ભેદ કરીને રમણભાઈને કહેવું પડે છે કે “કલ્પનાથી કવિત્વ થતું નથી, કલ્પના માત્ર કાવ્યરચનાની કલાનું અંગ છે.” અને રમણભાઈની દૃષ્ટિએ કવિતાનું ઉત્પન્ન થવું અને કવિતાનું શબ્દમાં રચાવું બંને ભિન્ન છે.

રમણભાઈની આ વિચારણામાં મુખ્ય બે-ત્રણ તાત્વિક મુશ્કેલીઓ

છે. જે જે તત્ત્વો કાવ્યરચનાની કલાનાં અંગ છે અને કાવ્યમાં બિંબ-  
નિર્માણ આદિ કાર્યો કરે છે તે કલ્પના અને અનુકરણ વિનાની,  
“ફક્ત ચિત્તમાં લાગણીથી થયેલા ક્ષોભથી ઉત્પન્ન થયેલી કવિતા”  
શક્ય છે ખરી? વર્ણનાત્મક કવિતા તરફનું રમણલાઈનું દૃષ્ટિબિંદુ  
લિખિત છે છે ખરું? વિધિવક્તૃતા તો એ છે કે જેમને રમણલાઈ  
ભિર્મિકાવ્યતા ઉત્તમ નમૂના ગણે છે તે નરસિંહરાવનાં કાવ્યો  
મણિલાલને ‘રસરૂપગંધવર્જિત’ ‘પાશ્ચાત્ય કાવ્યકુસુમો’ એટલેકે  
વર્ણનાત્મક કાવ્યો લાગે છે, અને એ કાવ્યો અમુક આલંબનવિલાવનાં  
દશ્યોથી બિપજ્જતા લાવેા વડે ઝણઝણે છે એમ બતાવવા રમણલાઈને  
ભારે શ્રમ કરવો પડે છે. વળી, વર્ણનાત્મક કાવ્યોનો આપણે કાંકરો  
કાઢી નાખીશું તો ‘ઇમેજિસ્ટ સ્કૂલ’નાં કાવ્યોનું શું કરીશું?

ખીજી મુશ્કેલી, જે આમાંથી જ ફલિત થાય છે, તે કલ્પનાના  
અંત્રાલય પરત્વે રમણલાઈની ગૂંચવણની છે. રમણલાઈ જેને “એકલી  
કલ્પના”, “સ્મૃતિ અને વિચાર સરખો બુદ્ધિવ્યાપાર” અને અવ્યંજ્ય  
અલંકારોની જનની કહે છે તે અને મહાકવિને સાધનભૂત થતી  
તથા અંતર્ભાવની સહવર્તી કલ્પના એક જ છે કે ભિન્ન? ખંને  
વચ્ચે માત્ર પરિસ્થિતિનો જ ભેદ કે સ્વરૂપનો પણ ખરો? એમ લાગે  
છે કે રમણલાઈ કોલરિજને અનુસરી આ ખંનેને જુદાં પાડી શક્યા  
હોત - તરંગ (fancy) અને કલ્પના (imagination) તરીકે - તો  
એમની વિચારણા વધુ વિશદ રહી હોત અને કાવ્યમાં કલ્પનાને એ  
પ્રાણભૂત વ્યાપાર ગણાવી શક્યા હોત, ખરેખર તો, ભિર્મિકા અને  
કલ્પનાની પૃથક્તાનો ખ્યાલ જ દૂષિત છે. અંગ્રેજી રોમેન્ટિક  
કવિવિવેચકોનેયે એ માન્ય હોય એમ જણાવું નથી. સર્ગિક કલ્પના  
કાવ્યની ભાવપ્રેરણાની સાથે જ ગતિ કરે છે અને એના વિના કાવ્ય-  
નિર્માણ શક્ય નથી એટલે એને ‘કવિત્વ’નું તત્ત્વ ન ગણવાનું કોઈ  
કારણ નથી.

ત્રીજી મુશ્કેલી છે કાવ્યના સ્વયંભૂપણા વિશેના રમણલાઈના



ખ્યાલમાંથી જન્મતી. કલ્પનાને ઇચ્છાધીન, સ્વભાવગાત્ર, સમાન બુદ્ધિવ્યાપાર ગણ્યાવણું રમણુભાઈનું માનસથાસ્ય પ્રતીતિકર લાગતું નથી; ઓછામાં ઓછું કાવ્યવિચારમાં એ અકિંચિત્કર લાગે છે; આનંદશંકર કહે છે તેમ “આ બુદ્ધિવ્યાપારથી કાવ્યની દૃત્રિમતા કરતી હોય તો મનુષ્યસંસ્કૃતિની દૃત્રિમતાથી એમાં વધારે દૃત્રિમતા નથી.” અને કાવ્ય અંતે એક સંરચના છે. બધું ઓગળીને એકરૂપ થઈ ગયું હોય તો કશું જાણ નથી - અસ્વાભાવિક નથી; એમ ન થયું હોય તો ઊર્મિ પણ અસ્વાભાવિક - ફતક હોઈ શકે છે.

એમ લાગે છે કે ઊર્મિ અને કલ્પનાના સ્વરૂપ અને સ્થાન-વિચાર પરત્વે રમણુભાઈએ નર્મદની ભૂલ જ ચાલુ રાખી છે - અલખત, પંડિતાઈપૂર્વક !

રમણુભાઈના આ આત્મતિક ઊર્મિવાદનો સમ્મળ પ્રતિકાર કરી કાવ્યમાં બુદ્ધિતત્ત્વની પ્રતિષ્ઠા કરનાર છે આનંદશંકર. કાવ્યમાં હૃદયની આવશ્યકતા આનંદશંકર પહેલો અને સર્વસ્વીકૃત માનીને ચાલે છે, પરંતુ મહાકાવ્ય-નાટકાદિમાં જે ‘અલૌકિક બુદ્ધિ’નું પ્રદર્શન થાય છે અને છંદોવિધાન, કાવ્યની રચનાકળા આદિમાં જે સૂક્ષ્મ બુદ્ધિવ્યાપાર પ્રવર્તે છે તેનું મહત્ત્વ એ જરાયે ઓછું આંકવા તૈયાર નથી. અલખત, આ શુષ્ક અને કેવલ એટલેકે તાર્કિક બુદ્ધિવ્યાપાર નથી, એટલા માટે તો એને intellectને બદલે imagination (કલ્પના) એવું નામ આપવા આનંદશંકર તૈયાર થાય છે (‘કાવ્યતત્ત્વવિચાર’, પૃ. ૧૪૩); પણ તેઓ જે પ્રતિપાદન કરવા માગે છે તે આ છે કે કવિતાનાં સર્જનો “એ હૃદયના ઊભરા નથી, પણ કલ્પનાશક્તિનાં ચિત્રો છે.” સંગીત કે સંગીતકલ્પ કાવ્યોમાં પણ, ચિત્તક્ષોભ ખીજભૂત હોય છે એમ સ્વીકાર્યા પછી, આનંદશંકરને જે કહેવું છે તે એ છે કે “ચિત્તક્ષોભથી એના સ્વરૂપનો પૂરેપૂરો ખુલાસો થતો નથી.” ટૂંકમાં સમગ્ર કાવ્યરૂપ એ કેવળ ચિત્તક્ષોભનું પરિણામ નથી, એ માટે ખીજ વ્યાપારો સ્વીકારવા આવશ્યક

છે, અને એ વ્યાપારો કવિત્વના જ વ્યાપારો છે એમ માનવું જોઈએ. આથી જ આનંદશંકર કવિતાને 'આત્માની કલા' તરીકે જાણખાવે છે અને કવિતામાં આત્માના સર્વ ધર્મો (=લક્ષણો) - બુદ્ધિ (intellectual), હૃદય (emotional), કૃતિ (moral) અને ધાર્મિકતા (spiritual) - પ્રવર્તતા હોવાનું પ્રતિપાદન કરે છે. એ સ્પષ્ટ છે કે કવિતાને આનંદશંકર વિશાળ દષ્ટિએ જુએ છે પણ એ વિશાળતા જ આનંદશંકરની વિવેચનાની લાક્ષણિકતા છે.

ખરી વાત એ છે કે કવિતાનો વ્યાપાર - કાવ્યોદ્ભવની ક્ષણે કે પછી - કેવળ ઊર્મિનો વ્યાપાર નથી હોતો, એમાં સવેદન, પ્રત્યક્ષ-બોધ, કલ્પના, વિચાર આદિ ધણાંબધાં તત્ત્વો મિશ્રિત હોય છે. એ સમગ્ર સંવિત્તોએ એક અન્વિત વ્યાપાર છે. વળી કાવ્યમાં પ્રવર્તતા ઊર્મિ એ લૌકિક - કેવળ અંગત - ઊર્મિ નથી; એમ હોત તો, આનંદશંકર સૂચવે છે તેમ સ્મર્યાનમાં થતા ઉદ્ગારોને પણ આપણે કાવ્ય કહેવા પડત. રમણભાઈ પણ આ સ્થિતિથી સાવ અઘાત નથી. એક સ્થળે તેઓ કહે છે કે "ઉન્મત્તનું ખડકું અને વિધવા-ધનેા જોરસો તે મૂર્ખત્વથી ભરેલાં, હસવા સરખાં અને ખીમત્સ હોય." પણ રમણભાઈ કાવ્યની ઊર્મિને લૌકિક ઊર્મિથી જુદી પાડી શકતા નથી. એનો કંઈક પ્રયત્ન આપણને આનંદશંકરમાં દેખાય છે. એ એમ સમજાવે છે કે અલૌકિક ભાવનાનું દર્શન કરાવનાર reasonની ઉચ્ચ સંવિત્તિમાં passions એટલેકે સ્થૂલ વૃત્તિઓનો વિલય થાય છે. કાવ્યમાં લૌકિક લાગણીનું કંઈક રૂપાન્તર થાય છે એ આનંદશંકર પકડી શક્યા છે.

એ અત્યંત નોંધપાત્ર હકીકત છે કે આ ગાળામાં કોઈ વિવેચક રમણભાઈ જેટલા ઊર્મિવાદી નથી. જેમની પાશ્ચાત્ય પદ્ધતિની ઊર્મિકવિતાથી પ્રેરાઈને, એનો પુરસ્કાર કરતા રમણભાઈએ પોતાની ત્રિચારણા પ્રસ્તુત કરેલી તે નરસિંહરાવ પણ નહીં અને ને આપણા હિતમ ઊર્મિકવિ ગણામ છે તે નાનાલાલ પણ નહીં. નરસિંહરાવ

કવિતાને 'કવિના હૃદય'ની સાથે, 'કવિના આત્માના બધારણુ'નું મૂર્ત સ્વરૂપ લેએ છે અને જિમિને તથા આત્મલક્ષિતાને જિમિ-કાવ્યનું પણ અવ્યભિચારી લક્ષણ ન માનવા સુગ્રી જાય છે. નાના-લાલ 'ચિત્તક્ષોભ'ને બદલે 'ચિત્તપ્રસન્નતા'ને કાવ્યનું મૂળ ગણે છે. મણિલાલ પણ કવિતાને 'હૃદયની ભાષા' કહે છે, છતાં વેદનપટ્ટતા પ્રત્યે રોષ વ્યક્ત કરે છે. એટલેકે એકલો જિમિમયતા એમને કાવ્યને હિપકારક લાગતી નથી.

એક રીતે જોઈએ તો આ બધા વિવેચકો - મણિલાલ, નર-સિંહરાવ, આનંદશંકર - કલ્પનાવાદી, વધારે યથાર્થ શબ્દ વાપરીએ તો, 'પ્રતિભા'વાદી છે. તેઓ કાવ્યના ખીજભૂત ચિત્તક્ષોભને બદલે કાવ્યનું નિર્માણ કરનાર પ્રતિભા પર વધારે ભાર મૂકે છે, અને સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રનો 'પ્રતિભા' શબ્દ સંવેદન-દર્શનની સાથે કલ્પનવર્ણનની શક્તિને પણ સમાવી લે છે; તેમજ પ્રતિભા નૈસર્ગિક છે એટલે આ બધાં તરવો નૈસર્ગિક છે એમ આપોઆપ દ્વિત થાય છે.

'પ્રતિભા' હિપરનો આ ભાર આપણાં આ વિવેચકોને કાવ્યમાં કેવળ જિમિમયતા જોવાથી આગળ, દાર્શનિકતા જોવા સુધી લઈ જાય છે. રમણભાઈએ કવિતામાંના જિમિતરવનો મહિમા કરી તત્ત્વજ્ઞાન આદિથી કવિતાનો ભિન્નતા દર્શાવવામાં પોતાના પ્રયત્નની સાર્થકતા માની હતી. આ વિવેચકો કવિની દર્શનશક્તિને મહિમા કરી કવિતાને તત્ત્વજ્ઞાનની જોડે મૂકવાનું વલણ દર્શાવે છે. ગોવર્ધનરામ રસને લોહોને સ્થાને મૂકી જીવનતત્ત્વબોધને કવિતાનો આત્મા ગણે છે અને "Poets are the heralds of philosophy" એ વાક્યને માન્ય કરે છે, તો મણિલાલ કવિ અને તત્ત્વજ્ઞને અમુક ભૂમિકાએ એક થઈ જતા જુએ છે. કવિ કાન્તદ્રષ્ટા પુરુષ છે એ કાલાઈલનું વચન નરસિંહરાવ માન્ય કરે છે, તો આનંદશંકર જીજ્ઞાસુ અક્ષરનું - અલૌકિક લાવનજ્જાતનું દર્શન કરનારને જ સાક્ષર કહે છે. તત્ત્વજ્ઞાન જેમ જીવન અને જગતના પરમ સત્યને

પામવા મથે છે - પણ તર્કવ્યાપાર - પ્રમાણવ્યાપાર દ્વારા, તેમ કવિતા પણ જીવનના પરમ રહસ્યને વ્યક્ત કરવા મથે છે - પણ તે, ગોવર્ધનરામ કહે છે તેમ, રસના વેગથી અને કલ્પના દ્વારા. અરિતે કવિતા તત્ત્વજ્ઞાનનો સમાનધર્મી છે.

કવિતા પદાર્થોના બાહ્ય આભાસને નહીં પણ એમની પાછળ રહેલી ભાવનાને - ભાવનાત્મક સત્યને - આલેખે છે એવું તો રમણુભાઈએ પણ કહેલું. પરંતુ એમની ભાવના કે ભાવનાત્મક સત્યમાં વૈજ્ઞાનિક તારણોનો અને અમુક પ્રકારની આદર્શપરાયણતાનો સમાવેશ થતો હોય એવો વહેમ જાય છે. “વાસ્તવિકતા કરતાં વધારે વાસ્તવિક થવું,” “પ્રકૃતિ નહીં થવું, પણ પ્રકૃતિના સાર થવું” એ સૂત્રો જગતમાં પ્રવર્તતા વૈજ્ઞાનિક નિયમના અનુવર્તનનો આદેશ આપતા હોય એવું લાગે છે. આમેય અનુકરણ અને કલ્પના એ બે વિરોધી લાગતા વ્યાપારોનો મેળ બેસાડવા રમણુભાઈ કલ્પનાને સૃષ્ટિના નિયમોની મર્યાદામાં રાખવાનું સૂચવે જ છે અને બાહ્ય સૃષ્ટિને સત્ય, સૌંદર્ય, ઉદારતા, આનંદ વગેરે હિત્ય ભાવનાઓના પ્રતીકરૂપે જોવામાં એક પ્રકારની આદર્શપરાયણતા નથી તો શું છે? રમણુભાઈની વિચારણામાં પ્રવચન રહેલા આ અભિપ્રાય ‘વૃત્તિમય ભાવાભાસ’ વિશેની ચર્ચામાં પ્રગટ થઈ જાય છે. કવિ પ્રકૃતિના તત્ત્વોને માનવ પ્રત્યે સમજાવ બતાવતાં વર્ણવે તે અનુચિત છે એમ ઠરાવતી વખતે, અંતે તો, રમણુભાઈ પ્રાકૃતિક યાચાતથ્યનો જ ચિંતા કરતા લાગે છે. આને કારણે, રમણુભાઈ કલ્પનાને મોકળું મેદાન નથી આપી શકતા, તેમ કવિજિર્મિ પર પણ એમને બુદ્ધિનું નિયંત્રણ સ્વીકારવું પડે છે. “લાગણીથી થતા અંતઃક્રોધનો સાથે બુદ્ધિ પણ ઉત્કર્ષ પામતી જાય અને આખરે સર્વોપરી થઈ પોતાનો વ્યાપાર ચલાવે અને સંયત્પ્રાપ્તિ કરી લે એમાં જ કવિનું પરમ સામર્થ્ય છે.” રમણુભાઈનો શુદ્ધ હિર્મિવાદ અહીં ટકી શકતો નથી એ નિષ્પત્તિ છે. એમ લાગે છે કે હિર્મિ, અનુકરણ અને કલ્પના એ ત્રણ

આપારોનો મેળ બેસાડવો રમણસાઈને ક્યો નથી.

સુષ્ટિલાલ અને આનંદશંકર કવિપ્રતિભાને અનિયંત્રિત સત્તા અર્પે છે અને કાવ્યસૃષ્ટિની સત્યતાને પ્રાકૃતિક યાદાતથ્યથી ભૂલી જ કાઠિમાં મૂકે છે.<sup>૧</sup> કવિસૃષ્ટિની આ વિલક્ષણતાનું આનંદશંકર ખૂબ ઘોતક વિવરણ કરે છે. તેઓ સમજાવે છે કે કવિનું જગત પ્લેટો કહે છે તેમ આ પ્રતિબિંબરૂપ આભાસમય જગતના અનુકરણરૂપ નથી પણ જગત જેના પ્રતિબિંબરૂપ છે એ મૂળ ચિંતોનું જ બનેલું છે. એટલેકે કૃષિતા કવિના દિવ્ય ચક્ષુને પ્રતીત થતા ભાવનાના ખરા ભાસોને વ્યક્ત કરે છે. પોતાના આ મનને આનંદશંકર દૃષ્ટાંતો આપી સ્ફુટ કરે છે કે :

સૌંદર્ય શું એ લાલ્લુનું અને હૃવંશી કલ્પનામાત્ર છે એમ કહેવું, પ્રેમ શું છે તે સમજવું અને રામસીતાનું અસ્તિત્વ નિષેધવું, હૃદયમાં પાપાત્મક ભાવો અનુભવવા અને દુષ્ટ, અમુરો, નરક ઇત્યાદિ નથી એમ માનવું, અંતરાત્મામાં દિવ્ય પ્રેમ અને શાંતિ સ્વીકારવાં અને 'વૈકુંઠ-કેલાસ' નથી એમ કહેવું એ તદ્દન અશક્ય છે. માટે મર્ચલોકથી પર અમર્થ જગત છે, જેની મર્ચલોક છાયા છે, અને એની છાયા હોવાથી જ આપણને કાંઈક પણ આનંદ આપી શકે છે. આ પર અમૃત જગત એ કવિપ્રતિભાનો વિષય છે, અને જે કવિતામાં આ અમૃત જગતનું ભાન કરાવવાની શક્તિ નથી, તે કવિતા જ નથી.

ઉપરનાં વાક્યોમાંથી આપણને કદાચ શંકા થાય કે 'આનંદ-શંકર' કવિતાને કેવળ પ્રતીક રૂપે જોવા માગતા હોય, (કાવ્યને સાંક્રેતિક વાસ્તવિકતામાં બાંધી દેવા માગતા હોય, પણ એવું નથી); માટે તેઓ કહે છે કે "આપણા વનદેવતાઓને તરુઓની શાખામાંથી

૯. નરસિંહરાવ પણ કહે છે કે પ્રતિભા એ કંઈ પ્રતિબિંબ યાદવાની શક્તિ નથી. આમ, રમણસાઈએ બહુ ચિંતાથી સાચવી રાખેલા અનુકરણવાદનો આપોઆપ ત્યાગ થાય છે.

શકુન્તલાને વસ્ત્રો અને આભરણો આપતાં જોઈશું, અને ફિરસ્તા-ઓ સૂર્યનાં ફિરણો ઉપર બેસી પૃથ્વી ઉપર જોતરશે તે એક 'સાંકેતિક વાસ્તવિકતા' તરીકે શ્રદ્ધાથી જ માનીશું કે સફી ધર્મ્ય નહીં, પણ સૌંદર્યની વાસ્તવિકતા તરીકે દિવ્ય નેત્રથી નિહાળીશું." આ આનંદશંકર "It is the fiction here that is the standard of naturalness" એ પ્રો. સન્તયાનનું વાક્ય ટાંકી: પ્રાસ્તવિક જગત અને કલાકૃતિના સંબંધને ઉદઘાટી નાખે અને અનુકરણવાદને છોડી કોચેના લાવપ્રાકટ્યવાદ (expressionism)ને સ્વીકારી સૌંદર્યનું સત્ય લાવની સમ્યાઈમાં રહેલું છે એમ માનવા સુધી પહોંચે એમાં કંઈ આશ્ચર્ય જેવું નથી. કવિસૃષ્ટિની અનન્ય-પરતંત્રતા અને પરમ સત્યમયતા ગુજરાતી વિવેચનામાં પહેલી જ વાર આનંદશંકરને હાથે આવી ગૌરવસરી રીતે પ્રતિષ્ઠા પામે છે. મણિલાલ પણ સ્પૂલની પારના સંબંધો ઉપભવી નવાં વિશ્વ કરવાની કવિની-શકિતનો અહિંમા કરે છે તે પણ અહીં નોંધવું જોઈએ.

દુરમણ્ણાઈના લાવનાત્મક સત્યમાં આદર્શપરાયણતા છે તો આ ગાળાના બીજા વિવેચકો આદર્શપરાયણતાથી મુક્ત છે એવું નથી. કવિતાને વિકારવિષયક કહી, રમણ્ણાઈએ જેમ એને ઉચ્ચમાનવાળા મનોવિકાર પૂરતી મર્યાદિત કરી તેમ મણિલાલ પણ નીતિ, ચારિત્ર, સ્વાર્પણ, કાન્તિ, સૌંદર્ય, લબ્યતા વગેરે લાવનાઓમાં જ ઉત્તમ રસનો સંલવ માને છે. મણિલાલ સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રના ધરનિ અને રસના સિદ્ધાંતને જે રીતે મર્યાદિત કરે છે એમાં પણ આદર્શવાદ જોઈ શકાય. ધ્વનિ ઉપરથી કાવ્યત્વ ઠરાવતાં પહેલાં એ ધ્વનિ કેવા પ્રકારનો છે એ વિચારવાનું મણિલાલ સૂચવે છે અને "હરકોઈ પ્રકારે રતિ આદિ લાવને હિત્વન્ન કરવો" (દા. ત. 'ગીતગોવિંદ'નાં કેટલાંક વર્ણનો) અને એમાં શૃંગારરસનો-પર્યાપ્તિ માનવી એને તેઓ અધુક્ત ગણે છે. આનંદશંકર પણ નીતિના ત્રિકાલાબાધ સિદ્ધાંતને ધક્કો લાગવાથી રસમંત્ર યાય છે એવો નિયમ આપે છે અને નર્મદાશંકરના

શંગારવર્ણનમાં કાવ્યરસની પરાકાષ્ઠા જોવામાં તથા અમરુક કવિના એક શ્લોકને ‘પ્રખન્ધશન’ લેખવામાં એ નિયમનું વિસ્મરણ જુએ છે. કાવ્યકૃતિ પર સીધો ખોષ આપવાનો ભાર કોઈ વિવેચક નાખતા નથી પણ કાવ્યમાં નીતિમત્તા કે આદર્શમયતા વણાયેલી હોય, આનંદ-શંકર કહે છે તેમ કાન્તાના વચનની પેઠે કાવ્યમાં રસ અને ઉપદેશ એકરૂપ થઈને વહેતા હોય, એવી અપેક્ષા તો આ સૌની છે જ. છતાં આનંદશંકરની આદર્શમયતા સૂક્ષ્મ અને વિશાળ સ્વરૂપની છે. સૂક્ષ્મ એ રીતે કે તેમણે નીતિને આત્માનો અંશ ગણી એને ‘કાવ્યનું’ અંતર્ગત અને ‘અનિવાર્ય’ તત્ત્વ ગણ્યું છે એકાન્તિક રસનો સિદ્ધાંત જ એ સ્વીકારતા નથી, વિશાળ એ રીતે કે મનુષ્યનો જીવનપંથ ઉગ્મળનાર, એની સંસ્કૃતિને ઉન્નત ભાવનાથી પોપનાર કાવ્યોની મહત્તા કરવાથી માંડીને સૌંદર્યના અનુભવને અને એ અનુભવમાં જ જીવનને ઉચ્ચ કરવાની જે અદ્ભુત શક્તિ રહેલી છે તેને કાવ્યના ઉપદેશ તરીકે સ્વીકારવા સુધી તેમનો આદર્શવાદ વિસ્તરે છે.

આનંદશંકરમાં સૂક્ષ્મતા અને વિશાલતા છે તેની સાથે સમતા અને સમન્વયભાવના છે. કાવ્યમાં આનંદ અને ખોષનો પ્રશ્ન હોય, કલેસિકલ અને રોમેન્ટિક શૈલીઓની ઉત્કૃષ્ટતાનો પ્રશ્ન હોય, શબ્દ અને અર્થના મહત્ત્વનો પ્રશ્ન હોય કે form અને matterના દ્વંદ્વનો પ્રશ્ન હોય - આનંદશંકર બંને પક્ષની ગુણમર્યાદા ઊંડી સમજથી સ્ક્રુટ કરી સમતોલ દૃષ્ટિપિંદુ રજૂ કરવાના અને કાવ્યની અખંડતાની દૃષ્ટિએ બંનેનો સમન્વય પ્રમોધવાના દરેક પ્રશ્ન અને દરેક કૃતિ પરત્વે, આથી જ, એમની પાસેથી આપણને યોગ્ય પરિપ્રેક્ષ્ય અને માર્મિક નિરાકરણ કે મૂલ્યાંકન મળી રહે છે. આ બધું પાછું અર્થસર મિતભાષિતા અને જીવંત રસજ્ઞતાથી થયું હોય છે તેથી આનંદશંકરની વિવેચના આ ગાળાના બધા વિવેચકોની વિવેચનાથી જુદી પ્રકારની જાય છે અને ગુજરાતી સાહિત્યનું અમૂલ્ય ધન બની જાય છે. ‘સરસ્વતીચંદ્ર’, ‘મુનશી’, ‘વિસંતવિખ્ય’ વગેરે વિશેની

સમીક્ષાઓ અને સાહિત્યપરિપદના પ્રમુખસ્થાનેથી કરેલું ગુજરાતી સાહિત્યનું વિહંગાવલોકન પણ આનંદશકરની આ શક્તિઓની સાબ પુરે છે.

રમણભાઈએ પશ્ચિમના ઊર્મિવાદથી પ્રભાવિત થઈ અત્યંત રસ-વિવેચનાત્મક એના ઢાળામાં ઢાળવાનો પ્રયત્ન કર્યો. મણિલાલે પશ્ચિમના સાહિત્યસિદ્ધાંતો અને સાહિત્યરીતિઓ પ્રત્યે તુચ્છકાર દર્શાવી, ભારતીય સાહિત્યશાસ્ત્ર અને સાહિત્યપરંપરા પ્રત્યે પક્ષપાત બતાવ્યો; આનંદ-શંકરે બંને પરંપરાને એકબીજાના પ્રકાશમાં જોઈ એમની ઉપયુક્તતા શોધી અને બંનેનું સર્વ - વિશેષે ભારતીય કાવ્યશાસ્ત્રનું - પોતાની મૌલિક વિચારણામાં ઝીલ્યું.

આનંદશંકરનું વિશેષી વાચન-અધ્યયન છે, એ પંડિત છે છતાં એમનામાં પાંડિત્યનો બોજ આપણને વરતાતો નથી. રમણભાઈની અને નરસિંહરાવની વિવેચના દીર્ઘચૂની છે. રમણભાઈ પક્ષવાદી વકીલની પેઠે આપણને આધારો, દર્શાવે અને પુનરાવર્તનોની બળમા ગૂચવે છે; નરસિંહરાવ ગૌણ-મુખ્યના વિવેક વિના અનેક મુદ્દાઓના ઝીણા પૃથક્કરણથી આપણી ધીરજ ખુટાડી દે છે. છતાં જેમ રમણભાઈ 'હાસ્યરસ' જેવા વિષયની ચર્ચામાં આપણને ઘણી-બધી માહિતીથી સજ્જ કરી શકે છે, તેમ નરસિંહરાવ પણ ગીતના તાલ, છંદ, શબ્દનૃત્ય વગેરેમાં રહેલા કાલમાન સંગીત અને વર્ણના-આસ, સ્વરસંગીતમાં રહેલા સ્વમાન સંગીતનું સૂક્ષ્મ પૃથક્કરણ કરી કવિતા અને સંગીતના સંબંધ વિશે નવો જ પ્રકાશ આપી શકે છે. ગુજરાતી વિવેચના, આમ, આ ગાળામાં અનેક રીતે સમૃદ્ધ બને છે.

અવલોકન-સમીક્ષાની પ્રવૃત્તિ પણ આ વિવેચકોને હાથે વધારે અભ્યાસલક્ષી અને જોડાણવાળી બને છે. નરસિંહરાવ અને રમણભાઈનો સર્વાંગી સમીક્ષાઓ આની સાક્ષી પૂરશે. આનું કારણ એક બાબતથી જેમ સિદ્ધાંતોનું સૂક્ષ્મ જ્ઞાન છે, તેમ આ ગાળામાં ગુજરાતી સાહિત્યમાં વિવેચનશક્તિ ઉત્તમ કૃતિઓનું સર્જન થયું છે.



તે પણ છે.)નરસિંહરાવે તો દીર્ઘકાળ સુધી સર્જતા સાહિત્યના નવાનવા ઉન્મેષોની સમીક્ષા કરતા રહી સાહિત્યના વિકાસમાં નોંધ-પાત્ર કાળો આપ્યો છે. 'આનંદશંકરની સમીક્ષાપદ્ધતિ અભ્યાસલક્ષી નથી. પણ તેઓ કૃતિના રસરકસ્યના સીધા સંપર્કમાં આપણને મૂકી આપે છે એને એનાં મર્મમિંદુઓને સુંદર રીતે પ્રકાશિત કરી આપે છે. 'થોડું' પણ અતીવ સુંદર' એ શબ્દો આનંદશંકરની સાહિત્ય-સમીક્ષાને જરૂર લાગુ પાડી શકાય.

[રમણલાઈથી આનંદશંકર સુધીની આપણી વિવેચના, આપણી સાહિત્યવિચારણાનો પરિપાકકાળ છે. ચિંતનમંથન, વાદવિવાદ દ્વારા આપણી સાહિત્યભાવનાઓની ચકાસણી કરવાનો અને આપણાં મુખ્ય વિચારવલણોને સ્વચ્છ વિશદ રૂપે સમજવાનો એમાં પ્રયત્ન છે.] એ રીતે એ વિવેચના ધણી અભ્યાસયોગ્ય છે એમ કહી શકાય.]

### ૩. વિચારપ્રધાન કવિતાની જિંકર

[રમણલાઈના આત્યંતિક ભિન્નિવાદનો પ્રતિકાર આનંદશંકર પછી બળવંતરાય ઠાકોર દ્વારા થયો છે - વધારે માર્મિક રીતે કે સામર્થ્યપૂર્વક નહીં પણ વધારે જુસ્સાથી, વધારે સાતત્યથી અને વધારે અભ્યાસશીલતાથી.] આ દૃષ્ટિએ અને કવિતાસાહિત્ય તરફના ભાવનાત્મક વલણની બાબતમાં બળવંતરાય આ ગાળાની વિવેચના સાથે ગાઢ અનુસંધાન ધરાવે છે, છતાં એમનો અલગ વિચાર કરવો જરૂરી બને છે, કેમકે બળવંતરાયના હિંદુગારો આગવા ભાર અને કાકુઓ લઈને આવે છે અને એનાં ક્ષિતો ગુજરાતી સાહિત્યસર્જન-ક્ષેત્રે નોંધપાત્ર રીતે અસરકારક બને છે.

[બળવંતરાયના સાહિત્યવિચારણું એકમેવ મુખ્ય તત્ત્વ પ્રગટ કરવું હોય તો એમ કહી શકાય કે તેઓ કાવ્યમાં કેન્દ્રસ્થાને એટલેકે

આત્માને સ્થાને ‘અર્થ’ કે ‘વિચાર’ કે ‘દર્શન’ને મૂકે છે. બળવંત-રાયનો આ ખ્યાલ ત્રણ પરંપરાગત ખ્યાલોની સામે મુકાયેલો છે. અને એથી એનાં ફલિતો ત્રણ જુદીજુદી દિશામાં વિસ્તરે છે.]

૭૨મણલાઈએ ઊર્મિને ‘કવિતાનું’ મૂળભૂત મુખ્ય અને પ્રાણરૂપ તત્ત્વ ગણેલું અને તેથી ઊર્મિકાવ્યને શુદ્ધતમ અને ઉત્તમ કાવ્યપ્રકાર ગણાવેલો. બળવંતરાય ઊર્મિને કાવ્યનું અપરિહાર્ય તત્ત્વ ગણે છે, ઊર્મિ જેમાં પ્રધાન છે એવી કાવ્યજાતિ ‘લિરિક’ નામે સ્વીકારે છે, પણ કાવ્યનું કાવ્યત્વ લિરિકલ તત્ત્વોમાં જ ગણવું. એ એમને માન્ય નથી, એટલાં જ કે વધારે સત્ત્વવાળાં બીજાં કાવ્યતત્ત્વો છે અને એમને વીસરવાં ન જોઈએ. એમ તેઓ સૂચવે છે. આ બીજાં કાવ્યતત્ત્વો તે વર્ણન-પ્રૌદ્ધિ, કલ્પના અને છુદ્ધિ કે વિવેકશુદ્ધિનું કડક સાત્રાન્ય (superb mental poise) કે વિચાર અને કલા, શૈલ્યકમાં ‘વિચાર’. આમ, બળવંતરાયના વિચારમાં ઊર્મિનો નિષેધ નથી (ઊર્મિલતાનો ખરો), વિચાર ઊર્મિનું ‘સહવર્તી’ તત્ત્વ છે) તો જ બળવંતરાય ઊર્મિકાવ્યો-ના ‘વિચારપ્રધાન’ નમૂનાઓની વાત કરી શકે ને ?

આ ‘વિચાર’ને નાનકડા ઊર્મિકાવ્યમાં અવકાશ મળે એનાથી ઘણો વધારે અવકાશ લાંબા કાવ્યમાં કે મહાકાવ્યમાં મળે. આથી બળવંતરાય એવી વિચારપ્રધાન કવિતાને દ્વિજ્જેતમ જાતિની માને છે. આનો અર્થ એ થયો કે ઊર્મિને કાવ્યનું અપરિહાર્ય તત્ત્વ ગણ્યા છતાં (બળવંતરાયની દૃષ્ટિએ કાવ્યનું કાવ્યતત્ત્વ જોટલું ઊર્મિમાં નથી એટલું ‘વિચાર’માં છે.) “યોચ્ય આંસુ સારતી”-કવિતા-ની સામે આ રીતે બળવંતરાય વિચારપ્રધાન કવિતાનો આદર્શ મૂકે છે.<sup>૧)</sup>

૧. રોમેન્ટિકને મુકાબલે ક્લૅસિકલ તરફનો બળવંતરાયનો પક્ષપાત પણ આજ વિચારસરણીથી પ્રેરાયેલો છે. “સપાટીથી તલ સુધી ને દૃતિમાં પારદર્શક વિચારશુદ્ધિ નહીં તેમાં પ્રસાદ હોય જ ક્યાંથી ? રોમેન્ટિક કરતાં ક્લૅસિકલ ચડિયાતી” (‘કવિતાશિક્ષણ’, પૃ. ૩૮)

‘વિચાર’ને કાવ્યના કેન્દ્રમાં મૂકતા (ખજૂરવાડા) ખજૂરવાડા નિશાન છે કાવ્યસર્જન વિશેનો પ્રેરણાવાદ) ખજૂરવાડા અલગત સ્પષ્ટપણે કહે છે કે “સર્જકપ્રતિભા પણ સ્ફુટ અને શાસ્ત્રીય તત્ત્વ-વેપણની વિચારણા કરતાં પ્રેરણાને વધારે મળતી આવે છે. એનું સ્વરૂપ પાંડિત્યલીલાનું નથી, બાલોચિત લીલાનું છે, અજ્ઞય ચમત્કારનું છે” અને “ઈશ્વરદત્ત પ્રતિભા, નૈસર્ગિક ઊભરો, એ વગર સજીવનતા ન આવે એ...ખરું છે.” પરંતુ ‘રચેલી’ તે કવિતા જ નહીં કે પછી કૃત્રિમ કે ઊતરતી કવિતા, એવા મતને ખજૂરવાડા છેક બાલિશ ગણે છે, એ ‘હું’ જ નહીં (“કલા અને કલાના વાહન ઉપર કાબૂ વગર કલાકૃતિઓ સંભવે નહીં. જીવન, વિચાર અને સર્ગશક્તિના ત્રેવડા ઘર્ષણમિશ્રણ વિના ઊંચી કલાકૃતિ અસંભવિત છે,” એવું તેઓ ભારપૂર્વક પ્રતિપાદન કરે છે. આમ, નૈસર્ગિક પ્રેરણાની સાથે ‘વિચાર’નો વ્યાપાર પણ ખજૂરવાડા કાવ્ય માટે અનિવાર્ય ગણે છે.

(ખજૂરવાડા) ખજૂરવાડા નિશાન છે શબ્દલાલિત્ય કે ભાષાકંપર. કવિતાની ઘણી ખૂબી વાકચમત્કાર અને પદ્યચમત્કારને લીધે છે. એ ખજૂરવાડા ખરાબર બોલે છે) અને નોંધે છે, કવિની કિન્નર-જિહ્વાનું એ ગૌરવ કરે છે, પરંતુ એ કિન્નરજિહ્વા છે કવિના કદપનાનેત્રે વિપયને જેવો જોયો હોય તેવો આલેખવા માટે. “A noble and expressive language invaluable as the vehicle of thought but by itself nothing.” (ઉમદા અને સ્પષ્ટ વાણી. વિચારના વાહન લેખે. અમૂલ્ય પણ, જાતે કૂટી બદામની. કિંમતનીયે નહીં) એ રસ્કિનનું વાક્ય ખજૂરવાડાની વિચારની દિશા સ્ફુટ કરી આપે છે.<sup>૨</sup> અર્થ-

૨. “શબ્દલાલિત્યનો પ્રસાદ તો માત્ર પરિમિત વિચારશક્તિનાં બાલકોને-  
રમવાનો ધૂધરો. અને કૃત્રિમ કવિતામય પદાવલિ (poetic diction)  
એ તો પ્રસાદ નહીં એટલું જ નહીં પરંતુ તેની જીવલેણ શોક્ય.”  
(‘કવિતાશિક્ષણ’, પૃ. ૩૭)

-પરમેશ્વર અને વાણી-પાર્વતીને અન્યોન્ય સંપૃક્ત અને એક ગણના છતાં બળવંતરાય પરમેશ્વરને પાર્વતીથી દયાંગુલ હિય, દૂર અને અગમ્ય રહી જતો વણુવે છે તે પણ સૂચક છે. વાણી અર્થ કે વિચારને માટે છે અને તેથી જ અર્થ કે વિચાર કાવ્યના કેન્દ્રમાં છે. 'માત્ર શ્રવણરંજની', 'માત્ર બલિહારી ભાષાતણી' એવી પુષ્કળ કવિતાની સામે બળવંતરાયનું આ પ્રતિપાદન નોંધાયેલું છે.

અર્થ કે વિચારને કાવ્યના કેન્દ્રમાં મૂકતી વખતે બળવંતરાય સમક્ષ સંગીત જેવી કલા પણ છે. સંગીતથી કાવ્યની વ્યાવર્તકતા શોમાં છે ? અર્થસંવેદનમાં (અલગત, અર્થ કવિત્વનાજો હોય તો જ). અર્થ વગર કવિતા નથી, જ્યારે ઉત્તમોત્તમ સંગીત અર્થ હોય નહીં, શક્ય જ નહીં એવી સુરાવલિનું થાય છે. આ અર્થ કે વિચારનો મહિમા બળવંતરાયનાં મનમાં એટલો બધો છે કે એને કારણે તેઓ કવિતાને સંગીતની લાગણીપ્રધાન કળા કરતાં ઊંચી કળા પણ ગણે છે.

કવિતામાં વિચારનું મહત્ત્વ કરતી વખતે બળવંતરાય એક વિશેષ નિશાન તાકી રહ્યા હોય એવું પણ લાગે છે અને તે સ્વાતુલ્ય-રસિકતા કે આત્મલક્ષિતા. બળવંતરાયની એવી માન્યતા છે કે કૃતિમાં વ્યક્તિત્વની હાયા ઓછી તેમ કલા વધારે વિજ્યો. બિનંગત સંગીત, સંગીત બિનંગત ઉપખત્રે તે કવિ. જોમિં, બળવંતરાયની દૃષ્ટિએ, કદાચ વિશેષપણે આત્મલક્ષી મનોવ્યાપાર હોય, વિચાર પરલક્ષી - અંગતને બિનંગત બનાવનાર - મનોવ્યાપાર હોય. એટલે 'વિચાર'ના આગ્રહ, દ્વારા એ આત્મલક્ષિતાને ગાળી બિનંગતના સિદ્ધ કરવાનું સૂચવવા માગતા હોય તે સંભવિત છે.

આમાં ઉમેરો બળવંતરાયનો લારઝલા વસ્તુ માટેનો આગ્રહ, ઘટ્ટ વણાટ માટેનો આગ્રહ, અર્થગંભીરતા માટેનો આગ્રહ ('ક્ષણિક પ્રસંગ લલે આલેખો, તુરઠ મનાતા વિષય ઉપર પણ લલે લખો, પરંતુ ચેલું ખાખોચિયું ગગનનું પ્રતિબિંબ બની રહે છે') એ જ કદપના-

કીમિયાનો ખરો આદર્શ છે”), નક્કર વાસ્તવિકતાનો પીકિકાવાળો અને વિશાલોદાર કલ્પના માટેનો આગ્રહ તથા અર્થાનુસારી સજગ અગેય પદરચના માટેનો આગ્રહ એટલે બળવંતરાયનો વિશિષ્ટ કાવ્યાદર્શ. આપણો સમક્ષ ખરો થઈ જશે. ટાપટીપિયા શૈલી, લલિત તરંગલીલા, મલમલિયા પોત, અદોષરમણીય લઘુતા આદિનું બળવંતરાયનું અપાકર્ષણ પણ એ કાવ્યાદર્શનું જ સમર્થન કરે છે. (નુઓ, ‘નવીન કવિતા વિશે વ્યાખ્યાનો’, પૃ. ૧૧૪-૬.)

બળવંતરાય જ્યારે વિચારપ્રધાન કવિતાની જિંદગી કરે છે ત્યારે એમને ‘વિચાર’ દ્વારા ખરેખર શું અલિપ્ત છે એ એક મોટો કોષડો છે. બળવંતરાયે પોતાના ‘વિચાર’ના સંપ્રત્યયને સ્ફુટ કરવાનો કદી પ્રયત્ન નથી કર્યો. ‘વિચાર’ દ્વારા એમને કૃતિમાં ગૂંથાયેલા શુદ્ધ તાકિદ વિચારો અલિપ્ત નહીં જ હોય કેમકે એવા વિચારોને એ ગદ્યના વિષય તરીકે ગણાવે છે (‘કવિતાશિક્ષણ’, પૃ. ૮૨). વિચારોના — સારા વિચારોના પણ — કેવળ કથનને એ કવિતા કહેતા નથી. (‘કવિતાશિક્ષણ’, પૃ. ૭-૮). આપણે આખી પ્રજા સૈકાઓથી ચિન્તનમય થઈ ગયા છીએ એવી તો તેઓ ટાગોરના એક કાવ્યને અનુલક્ષીને ટીકા કરે છે (‘લિરિક’, પૃ. ૭૭) અને કલાપ્રવૃત્તિને વિચારણા નહીં પણ અમુક નવો ઘાટ આપતા આચરણ તરીકે વર્ણવે છે. (‘નવીન કવિતા વિશે વ્યાખ્યાનો,’ પૃ. ૧૫૫). (વિચાર, એમની દૃષ્ટિએ, કાંઈક સર્જક વ્યાપાર કે કલાકૃતિના રચનાગત અંશ હોય એવું જણાય છે. વિચાર ઊર્મિને નિયંત્રિત કરી એને ઘાટ અર્પે છે; વિચાર આરંભ, મધ્ય અને અંતને સ્પષ્ટ કરે છે, લાવનાને સુચયિત કરે છે અને કૃતિમાં પ્રસાદ અને પારદર્શકતા લાવે છે; વિચાર કૃતિને આદિથી અંત સુધી દિગ્વીકરણ, સમૃદ્ધીકરણ, તેજસ્વીકરણ, પ્રકાશમાન કરે છે. બળવંતરાય ‘વિચાર’ને સ્થાને વિચારબળ, વિચારશક્તિ, વિચારપ્રવાહ, વિચારશુદ્ધિ ‘વગેરે શબ્દો પ્રયોજે છે, એને ‘સજ્જન’, ‘સર્જક’ એવા વિશેષણો લગાડે છે, એમાં રસપ્રવાહને અનુરૂપ માને છે.

અને કદપનાશક્તિ અનુસરે છે કવિના વિચારબળે કવિના મગજમાં ઉઠાવેલા કૃતિના અંતિમ રૂપને એમ પણ દર્શાવે છે. (આમ 'વિચાર' એ કાવ્યનો વિધાયક, આયોજક કલાવ્યાપાર બની રહે છે. બળવંતરાય અવારનવાર 'વિચાર'ની સાથેસાથે આયોજન, કલા, કલામયતા, એકાગ્રતા ઇત્યાદિ શબ્દો વાપરે છે તે પણ આવું સૂચવે છે.

બળવંતરાય કાવ્યમાં મૂર્તતા, ઇન્દ્રિયગાચરતાની અપેક્ષા અવારનવાર રાખે છે. 'નવીન કવિતા વિશે વ્યાખ્યાનો' (૧૯૪૩)માં ઇમેન્જિસ્ટોની કાવ્યવિભાવનાનો એ હવાલો પણ આપે છે અને એમના પ્રતિભાવિધાનના તથા વિચારધનતાના સિદ્ધાંતોનો ઉલ્લેખ કરે છે, છતાં બળવંતરાયના 'વિચાર'ને ઇમેન્જિસ્ટોના 'ઇમેજ'ના પર્યાય રૂપે સ્વીકારી શકાય એમ બહુ ઘાગતું નથી. આ દૃષ્ટિએ તેમજ બીજી રીતે પણ બળવંતરાયનો 'વિચાર'નો સંપ્રત્યય સારી પેઢે અસ્પષ્ટ અને અવ્યાકૃત રહી ગયો છે, બળવંતરાય પોતે જ આ હકીકતનો સ્વીકાર કરી કહે છે. "હું જ મારી ભાવનાને આટઆટલે વર્ષે પણ સાંગોપાંગ અને શાસ્ત્રીય વિશદતાએ સ્થાપી શક્યો છું એમ માની શકતો નથી."

(બળવંતરાયને 'વિચાર' દ્વારા ઘણુંબધું અલિપ્ત હોય એમ જણાય છે, અને એમનો મુખ્ય અલિપ્તેતાર્થ એક આયોજક બળવંતરીકેનો હોય એવું સ્પષ્ટ તરી આવે છે, છતાં કૃતિઓની સમીક્ષા વેળા એમાંની વિચારસામગ્રી કે એની વૈચારિક ભૂમિકાની તપાસ તરફ બળવંતરાય અવારનવાર વળે છે. 'સુખદુઃખ' સોનેટમાળા જેવી રચનાઓમાં બહુ સીધી રીતે અને બીજાં કેટલાંક કાવ્યોમાં પરોક્ષ રીતે, પણ 'વિચારો' આપવાના ખ્યાલથી તેઓ પોતે જ પ્રવર્ત્યા છે અને બીજીના ગાળાની કેટલીયે કવિતા 'વિચાર'ની સંજ્ઞાનાથી પ્રેરાયેલી છે એ હકીકતોની નોંધ લેવી જોઈએ.

(બળવંતરાયની કાવ્યવિભાવનાએ કાવ્યના સંઘટન પ્રત્યે ગુજરાતી સર્જકોને જાગૃત કર્યા છતાં વિચારપ્રધાનતાના એમના આગ્રહની

એકંદર અસર પ્રમાણમાં અદ્યપણની નીવડી છે. એના કરતાં એમના એક ખીળ કાવ્યવિચારની દૂરગામી અસરો ગુજરાતી કવિતાના વિકાસ પર પડેલી દેખાય છે. એ કાવ્યવિચાર છે શુદ્ધ અગેય પદ્યરચનાનો નરસિંહરાવે સંગીત અને કવિતા વચ્ચેનો ભેદ સૂક્ષ્મતાથી સ્ફુટ કરી આપેલો. છતાં એમણે સંગીતને કવિતાને ઉપકારક ગણેલું. (અળવંતરાય સંગીતમાધુર્ય અને કવિતામાધુર્યને એકખીળથી તદ્દન અલગ ગણે છે. 'સંગીતનું' તે સ્વમાધુર્ય અને કવિતાનું તે સ્વરવ્યંજન-સંકલ્પનાનું માધુર્ય. કવિતાને કવિતા તરીકે સંગીતમાધુર્ય એટલેકે ગેયતાની અપેક્ષા કે આવશ્યકતા નથી.) અળવંતરાય, અન્નગત્ત, સ્વીકારે છે કે કવિતામાધુર્ય અને સંગીતમાધુર્યનો સુસંયોગ એક આપનારો ખની રહે-છે, પરંતુ આ સંયોગ બધી કવિતામાં શક્ય કે અપેક્ષિત નથી. (કવિતામાધુર્ય અને સંગીતમાધુર્યનો સંયોગ એક લાવતી અને ટૂંકી રચનાઓમાં જ શક્ય છે (કેમકે ગેયતામાં તાલરચનાનું એકવિધ પુનરાવર્તન હોય છે). લાંબી રચનાઓમાં એ શક્ય નથી અને કવિતા તો વિચારપ્રવાહ હોઈ એણે ટૂંકી રહેવાનું આવશ્યક નથી. આથી અળવંતરાય મહાકાવ્ય માટે સળંગ અગેય પદ્યરચનાને જ આવશ્યક ગણે છે.)

વળી, કવિતાના કેન્દ્રમાં તો છે અર્થ કે અર્થપ્રવાહ. ગેય લય તો દરેક પંક્તિએ અર્થવિરામ માગે. (કવિતાનો અર્થપ્રવાહ આ જાતના લયમાં ઢાળી ન શકાય એવો પણ હોય. ઉપરાંત, અળવંતરાય એમ પણ સૂચવે છે કે પ્રજામાનસનાં ઘણાંબધાં આંદોલનો અને ઊર્મિઓ, મંથનો અને એપણાઓ, ઉલ્લાસો અને વિષાદોનું વાહન ગેય કવિતા ખની શકે તેમ નથી, એ માટે અગેય પદ્યરચના અનિવાર્ય છે.)

ગેયતાના બંધનો ગુજરાતી સર્જકોને ઘણા સમયથી અકળાવતાં હતાં. દેશી ઢાળોને બદલે સંસ્કૃત વૃત્તોની પસંદગીમાં આ વલણ જ કામ કરતું હતું. છતાં સંસ્કૃત વૃત્તોમાં પણ આપણા સર્જકોને ઘણાંબધાં બંધનો લાગતાં હતાં અને એમાંથી માર્ગ કાઢવાનો અને

અને કલ્પનાશક્તિ અનુસરે છે કવિના વિચારબળે કવિના મગજમાં ઉઠાવેલા કૃતિના અંતિમ રૂપને એમ પણ દર્શાવે છે. 'આમ 'વિચાર' એ કાવ્યનો વિધાયક, આયોજક કલાવ્યાપાર બની રહે છે. બળવંતરાય અવારનવાર 'વિચાર'ની સાથેસાથે આયોજન, કલા, કલામયતા, એકાગ્રતા ઇત્યાદિ શબ્દો વાપરે છે તે પણ આવું સૂચવે છે.

બળવંતરાય કાવ્યમાં સૂરતા, ઇન્દ્રિયગોચરતાની અપેક્ષા અવારનવાર રાખે છે. 'નવીન કવિતા વિશે વ્યાખ્યાનો' (૧૯૪૩)માં ઇમેન્જિસ્ટોની કાવ્યવિભાવનાનો એ હવાલો પણ આપે છે અને એમના પ્રતિભાવિધાનના તથા વિચારધનતાના સિદ્ધાંતોનો ઉલ્લેખ કરે છે, છતાં બળવંતરાયના 'વિચાર'ને ઇમેન્જિસ્ટોના 'ઇમેજ'ના પર્યાય રૂપે સ્વીકારી શકાય એમ બહુ લાગતું નથી. આ દૃષ્ટિએ તેમજ બીજી રીતે પણ બળવંતરાયનો 'વિચાર'નો સંપ્રત્યય સારી પેઠે અસ્પષ્ટ અને અવ્યાકૃત રહી ગયો છે, બળવંતરાય પોતે જ આ હકીકતનો સ્વીકાર કરી કહે છે. "હું જ મારી લાવનાને આટઆટલે વર્ષે પણ સાંગોપાંગ અને શાસ્ત્રીય વિશદતાએ સ્થાપી શક્યો છું એમ માની શકતો નથી."

(બળવંતરાયને 'વિચાર' દ્વારા ઘણુંબધું અલિપ્તેન હોય એમ જણાય છે, અને એમનો મુખ્ય અલિપ્તેતાર્થ એક આયોજક બળવંતરીકેનો હોય એવું સ્પષ્ટ તરી આવે છે, છતાં કૃતિઓની સમીક્ષા વેળા એમાંની વિચારસામગ્રી કે એની વૈચારિક ભૂમિકાની તપાસ તરફ બળવંતરાય અવારનવાર વળે છે. 'અબદુખ' સોનેટમાળા જેવી રચનાઓમાં બહુ સીધી રીતે અને બીજાં કેટલાંક કાવ્યોમાં પરોક્ષ રીતે, પણ 'વિચારો' આપવાના ખ્યાલથી તેઓ પોતે જ પ્રવર્ત્યા છે અને જોશીના ગાળાની કેટલીયે કવિતા 'વિચાર'ની સહાનતાથી પ્રેરાયેલી છે એ હકીકતોની નોંધ લેવી જોઈએ.

(બળવંતરાયની કાવ્યવિભાવનાએ કાવ્યના સંઘટન પ્રત્યે ગુજરાતી સર્જકોને જાગૃત કર્યા છતાં વિચારપ્રધાનતાના એમના આગ્રહની



એકંદર અસર-પ્રમાણમાં અદ્યપણી નીવડી છે. એના કરતાં એમના એક બીજા કાવ્યવિચારની દૂરગામી અસરો ગુજરાતી કવિતાના વિકાસ પર પડેલી દેખાય છે. એ કાવ્યવિચાર છે શુદ્ધ અગેય પદ્યરચનાનો નરસિંહરાવે સંગીત અને કવિતા વચ્ચેનો ભેદ સૂક્ષ્મતાથી સ્ફુટ કરી આપેલો છતાં એમણે સંગીતને કવિતાને ઉપકારક ગણેલું. (અળવંતરાય સંગીતમાધુર્ય અને કવિતામાધુર્યને એકબીજાથી તદ્દન અલગ ગણે છે. 'સંગીતત્ત્વ' તે સ્વમાધુર્ય અને કવિતાત્ત્વ તે સ્વરવ્યંજન-સકલનાત્ત્વ માધુર્ય. કવિતાને કવિતા તરીકે સંગીતમાધુર્ય એટલેકે ગેયતાની અપેક્ષા કે આવશ્યકતા નથી) અળવંતરાય, અન્નગત, સ્વીકારે છે કે કવિતામાધુર્ય અને સંગીતમાધુર્યનો સુસંયોગ એક આનંદ આપનારો બની રહે છે; પરંતુ આ સંયોગ બધી કવિતામાં શક્ય કે અપેક્ષિત નથી. કવિતામાધુર્ય અને સંગીતમાધુર્યનો સંયોગ એક લાવની અને ટૂંકી રચનાઓમાં જ શક્ય છે (કેમકે ગેયતામાં તાલરચનાત્ત્વ એકવિધ પુનરાવર્તન હોય છે). લાંબી રચનાઓમાં એ શક્ય નથી અને કવિતા તો વિચારપ્રવાહ હોઈ એણે ટૂંકી રહેવાનું આવશ્યક નથી, આથી અળવંતરાય મહાકાવ્ય માટે સળંગ અગેય પદ્યરચનાને જ આવશ્યક ગણે છે.)

વળી, કવિતાના કેન્દ્રમાં તો છે અર્થ કે અર્થપ્રવાહ. ગેય લય તો દરેક પંક્તિએ અર્થવિરામ માગે. કવિતાનો અર્થપ્રવાહ આ જાતના લયમાં ઢાળી ન શકાય એવો પણ હોય. ઉપરાંત, અળવંતરાય એમ પણ સૂચવે છે કે પ્રજામાનસનાં ઘણાંબધાં આંદોલનો અને જિમ્મિઓ, મંથનો અને એપણાઓ, ઉલ્લાસો અને વિપાદોનું વાહન ગેય કવિતા બની શકે તેમ નથી, એ માટે અગેય પદ્યરચના અનિવાર્ય છે.

ગેયતાનાં બંધનો ગુજરાતી સર્જકોને ઘણા સમયથી અકળાવતાં હતાં. દેશી ઢાળોને બદલે સંસ્કૃત વૃત્તોની પસંદગીમાં આ વલણ જ કામ કરતું હતું. છતાં સંસ્કૃત વૃત્તોમાં પણ આપણા સર્જકોને ઘણાંબધાં બંધનો લાગતાં હતાં અને એમાંથી માર્ગ કાઢવાનો અને

વધુ ને વધુ મુક્ત પદ્ય - બેન્ક વર્સ જેવા - તરફ જવાનો પ્રયત્ન થઈ રહ્યો હતો. (નાનાલાલે કવિતામાં માત્ર આંદોલન જરૂરી છે અને એ આંદોલન અનિયમિત પણ હોઈ શકે એવા સિદ્ધાંત સાથે ડોલન-શૈલીનો પ્રયોગ કર્યો પણ એવું આંદોલન તો ગદ્યમાં પણ પ્રસંગોપાત આવતું હોય છે, એટલે રમણલાઈ અને નરસિંહરાવે એને રાગચંદ્ર લાવમય ગદ્ય તરીકે જ ઓળખાવી અને બળવંતરાયે એને શૃંખલક્ષણ કહી, બળવંતરાય નિયમિત પદ્યત્વનો ત્યાગ કરવા તૈયાર નહોતા, તેથી ગેયતાને આનુષંગિક યતિ, શ્લોક આદિના બંધનોનો ત્યાગ કરીને છંદોને પ્રવાહી રૂપે અને અર્થના મરોડ, વળાંક, વિરામ વગેરેને અનુરૂપ રીતે યોજવાની એમણે હિમાયત કરી, સંસ્કૃત વૃત્તો પણ બધા મૂળભૂત રીતે ગેય છે એ બળવંતરાય બહુતા હતા, પરંતુ માત્રામેળ કરતાં અક્ષરમેળ વૃત્તોમાં અને અક્ષરમેળમાં પણ પૃથ્વી છંદમાં એમને પાક્યાનુકૂળતા વધારે જણાઈ, તેથી એમની પહેલી પસંદગી પૃથ્વી છંદ ઉપર જિતરી અલબત્ત, બળવંતરાય પાછળથી નોંધે છે તેમ છંદોના મુક્તત્વનો આ ખ્યાલ એવું પ્રબળ બીજ નીવડ્યું કે એક છંદમાં એને અપનાવતાં બીજા છંદોમાં એણે પગપેસારો કરી આપણા પરંપરાપ્રાપ્ત પિંગળની આખી સૃષ્ટિમાં ક્રાન્તિ સર્જી આપી. માત્રામેળ છંદોનાં લયબીજો સુધ્ધાં ગુજરાતીમાં મુક્ત રીતે પ્રયોજવા લાગ્યાં. આમ, બળવંતરાયે છંદોને મુક્ત કરવાની પહેલ કરી નવી દિશા ખોલી આપી એનાં દૂરગામી પરિણામો (નીચળ્યાં,)

( વિચારપ્રધાન કવિતાના તથા સળંગ અગેય પદ્યરચનાના અભિ-નિવેશનર્થા પુરસ્કારથી બળવંતરાય ગુજરાતી સાહિત્યવિવેચનમાં આગવું સ્થાન ભોગવે છે.)

[એક બીજી રીતે પણ બળવંતરાયની વિવેચના જુદી તરી આવે છે. એમણે જે કંઈ ચર્ચા કરી છે તે કાવ્યના પ્રત્યક્ષ નમૂનાઓ લઈને મૂર્ત પદ્ધતિએ કરી છે. 'કવિતાચિક્ષણ', 'લિરિક' અને 'નવીન

# ૪. સૌષ્ઠવરાગી અને કૌતુકરાગી વિવેચનપ્રવાહો

૧૯૨૦ પછીથી વિવેચનનો જે તબક્કો શરૂ થાય છે તેમાં વિવેચનનું ક્ષેત્ર આપણને ઠીકઠીક વિસ્તૃત થતું દેખાય છે. એમાં કલાઓ, કૃતિઓ અને પ્રવાહોની સમીક્ષાઓનું પ્રમાણ ઘણું મોટું છે, તો તત્ત્વચર્ચામાંયે ઘણા નાનામોટા પ્રશ્નો વિશે જિહ્વાપોહ થતો જોવા મળે છે. આગલા તબક્કામાં સાહિત્યના પ્રધાનભૂત તત્ત્વ વિશે હતા તેવા આગ્રહો અને અભિનિવેશો હવે ખાસ જોવા મળતા નથી. સાહિત્યનો કંઈક વ્યાપક અને સર્વાંગી કહેવાય એવી દૃષ્ટિથી વિચાર કરવાનું વલણ વિશેષ દેખાય છે. સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રના મૂલગ્રંથોનું જિંઘણથી અને સૂક્ષ્મતાથી પરિશીલન થાય છે અને તેના સિદ્ધાંતોનો વિવેચનમાં વધારે અર્થસાધક રીતે ઉપયોગ કરવાની પ્રવૃત્તિ આરંભાય છે. તેમાંના કેટલાક સિદ્ધાંતોની યથાર્થતા વિશે જિહ્વાપોહ પણ થાય છે. વિવેચનમાં એક બાજુથી સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રના પ્રભાવ નીચે સૌષ્ઠવરાગી (classical) વલણ કામ કરતું દેખાય છે તો બીજી તરફથી પશ્ચિમના વિવેચનના પ્રભાવ નીચે કૌતુકરાગી (romantic) વલણ પણ પ્રમળપણે વ્યક્ત થાય છે.

આ ગાળાના અગ્રણી અને સૌથી વધુ તત્ત્વનિષ્ઠ વિવેચક રામનારાયણ પાઠક છે. અંધીયુગના કાવ્યગુરુ તરીકે મહત્ત્વની કામગીરી કરનાર રામનારાયણ આમ તો જળવંતરાયની કાવ્યરીતિના એક સમર્થ પુરસ્કર્તા હતા, છતાં જળવંતરાયના વિચારપ્રધાન કવિતાના વાદનાં જે ભવસ્થાનો હતા તેનાથી રામનારાયણની વિવેચના ખૂબ કાળજીપૂર્વક મુક્ત રહે છે. ક્યારેક જળવંતરાયના કાવ્યવિચારને પરિમાર્જિત પણ કરી લે છે. કાવ્યનું સૂક્ષ્મ ઉપાદાન “લાગણીમય વિચાર” કે “વિચાર-

નિષ્ઠ લાગણી” છે, લાંબાં કાવ્યોમાં “બુદ્ધિ અને લાગણીનો યોગ” હોય છે એ રામનારાયણનાં ઉદ્દગાર જુઓ એટલે આ હકીકતની પ્રતીતિ થઈ જશે.

(ઉપરથી જોતાં રામનારાયણનો ‘વિચાર’ તરફનો ઝોક પણ દેખાય. સાહિત્યમાં એ ‘રહસ્ય’નું અને જીવનના દૃષ્ટિબિંદુનું મહત્ત્વ કરે છે તથા સાહિત્યકૃતિઓમાંથી રહસ્યો તારવે છે. રામનારાયણનો પ્રિય અને એમની વિવેચનાનો ચાવીરૂપ શબ્દ જ ‘રહસ્ય’ છે. પણ આ ‘રહસ્ય’ શબ્દ શુદ્ધ અર્થમાં વિચાર કે તત્ત્વસિદ્ધાંતનો પર્યાય નથી, એ ઘણો અર્થગર્ભ છે.) ‘રહસ્ય’ને રામનારાયણ જીવનના કોઈ પણ વસ્તુ પ્રત્યેના લાગણીમય - ભાવાત્મક સંબંધ તરીકે ઓળખાવે છે. આપણે એને જીવનની દૃષ્ટિએ લાગણીની અર્થવત્તા કે મૂલ્યવત્તા પણ કહી શકીએ. લાગણી કે ભાવને રામનારાયણ કાવ્યમાં જીવાતુભૂત માને છે, એટલે સુધી કે કાવ્યમાં આસ્વાદ્ય છે તે લાગણી જ છે એમ સ્ત્રોતો દર્શાવે છે એમ લાગણીનું કૃત્રિમ નિયંત્રણ ઇષ્ટ ગણતા નથી; પરંતુ વ્યવહારજીવનમાં લાગણી અનુભવી અને કાવ્યમાં ભાષા દ્વારા એને વ્યક્ત કરવી એ બંને ભિન્ન વ્યાપારો છે અને કાવ્યની લાગણી લૌકિક વ્યવહારની લાગણીથી જુદી કોટિની બની જાય છે એમ તેઓ બતાવે છે.) કાવ્ય એ લૌકિક લાગણીનો સીધો આગ્રહકાર માત્ર નથી. એમાં લાગણીનું સર્જન કરવાનું હોય છે. એ માટે લાગણીને આખી સમજવાની હોય છે, એને ઊચિત પરિપ્રેક્ષ્યમાં મૂકવાની હોય છે, જીવનમાં એનું સ્થાન કે મૂલ્ય વિચારવાનું હોય છે અને એ રીતે એનું સ્વરૂપ કે રહસ્ય પ્રગટ કરવાનું હોય છે. આ રીતે કાવ્ય માત્ર લાગણીને વ્યક્ત નથી કરતું, પણ લાગણીને વ્યક્ત કરવા સાથે જીવનનું એનું દૃષ્ટિબિંદુ આપે છે કે ન્યાયી ભાવ કે લાગણી તેના ખરેખરા રહસ્ય પ્રમાણે દેખાય.

(આથી જ રામનારાયણ કાવ્યમૂલ્યાંકનમાં પણ ‘રહસ્ય’ના ધોરણને લાવે છે. તેઓ કહે છે કે “કાવ્ય જે ભાવ કહે છે તે બરાબર

કૌશલથી કથે છે કે નહીં એટલો જ પ્રશ્ન વિવેચનનો નથી. પણ જે લાવને કથે છે તે લાવ પોતે ઉચ્ચ છે કે નહીં, રહસ્યવાળો છે કે નહીં એ પણ વિવેચનનો પ્રશ્ન છે.)..” તેઓ એમ પણ પ્રતિપાદિત કરે છે કે જે લાવ કે લાગણી આપણા જીવનમાં કંઈક અર્થ કે મૂલ્ય ધરાવતી હોય, જેની સાથે આપણા જીવનના ઊંડા સંસ્કારો સંકળાયેલા હોય, જેમાં ચેતનનો ઉત્કર્ષ રહેલો હોય તે જ કાવ્યમાં આસ્વાદ્ય બની શકે. આફ્રિકાના હંમસીઓ મગરને ખાવાના ગીતમાં કાવ્યનો રસ માણી શકે પણ, રામનારાયણ દર્શાવે છે કે, આપણે સંસ્કૃતિની એ કાટિએ પહોંચ્યા છીએ કે ખાઉધરવૃત્તિ એ આપણને જીવનનું રહસ્ય લાગતી નથી. હા, એ હાસ્યનો વિલાવ બની શકે, પણ એ બતાવે છે કે ખાઉધરવૃત્તિ આપણી ભૂમિકાના સહજ્ય-માટે જુગુપ્સાકારક છે. એવું જ કામજતિ અને લોભવૃત્તિ વિશે કહી શકાય. આમ(જે લાવ-જીવનના દષ્ટિબિંદુનો આક્ષેપ કરે એ જ રહસ્ય-વાળો છે એમ કહી શકાય અને એ જ કાવ્યમાં મનોહર થઈ શકે, લાગણી કાવ્ય પ્રત્યેનો રામનારાયણનો પક્ષપાત પણ એટલા માટે છે કે એમાં અનેક લાવો એકબીજાના પરિપ્રેક્ષ્યમાં રજૂ થયેલા હોઈ, એ લાવોનું રહસ્ય તરત સમજાય છે અને જીવનનું ખરું દષ્ટિબિંદુ બેઠે છે. )

[ ‘રહસ્ય’ દ્વારા, એકંદરે, રામનારાયણને સંકુલ અર્થસમૂહ અનુસૂતિરૂપ અલિપ્ત હોય એવું સમજાઈ છે. કોઈકોઈ વાર તેઓ ‘લાગણીપિંડ’ કે ‘રહસ્યપિંડ’ જેવા શબ્દો વાપરે છે તે પણ એ જ સૂચવે છે. લૌકિક લાગણીથી જુદી કોટિના કાવ્યલાવની વિશેષતાઓ સ્ફુટ કરવાનો રામનારાયણનો આ પ્રયત્ન ખૂબ નૈધિપાત્ર છે અને ‘લાગણી’ તથા ‘વિચાર’ના દ્વંદ્વને તોડવાની દિશામાં એનું મહત્ત્વનું અર્પણ છે.

કાવ્યસર્જનની દષ્ટિએ રામનારાયણે કાવ્યલાવની વિલક્ષણતા સ્ફુટ કરી તેમ, સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રનો આધાર લઈ, લાવકના કાવ્યાનુભવની દષ્ટિએ પણ કાવ્યલાવની વિલક્ષણતા તેઓ સ્ફુટ કરી

આપે છે. તેઓ સમજાવે છે કે “કાવ્યમાં વૃત્તિ લાગણી કે લાવ વધારે શુદ્ધ પ્રકારનો થાય છે. આનું એક કારણ એ છે કે વ્યવહારમાં પરિસ્થિતિ ઘણી વાર શુદ્ધ રૂપે જણાતી જ નથી. જેમકે કોઈ માણસ આવીને પોતાની કરુણ દશાનું વર્ણન કરે તો આપણને પ્રથમ વહેમ જાય કે ‘કદાચ ખોટું’ કહેતો હશે તો ?” અને તેથી તેના તરફ અંતઃકરણ દ્રવ્યું જોઈએ તેવું દ્રવે નહીં. કાવ્યમાં સ્વકલ્પિત સૃષ્ટિ હોવાથી પ્રમાતા પોતે શુદ્ધ રૂપે જાણે છે કે આ કરુણ વર્ણન ખરું છે જ અથવા નથી જ, અને તેથી પરિસ્થિતિને ઉચિત વૃત્તિ ચિત્તમાં જાગે છે. વળી ખીજું એ છે કે વ્યવહારમાં શુદ્ધ રૂપે વૃત્તિ જાગે તેને માટે આપણે તૈયાર હોતા નથી. સરેશને જવાની ઉતાવળ હોય કે ખીજી કોઈ બાબતમાં મન વ્યાપ્ત હોય, તો તેથી સમસ્ત ચિત્ત તે જ પરિસ્થિતિની સંમુખ થઈ વૃત્તિ કે લાગણી પ્રગટ કરી શકતું નથી. કલામાં સમસ્ત ચિત્ત એટલી જ પરિસ્થિતિની સંમુખ થઈ બેસે છે. ત્રીજું એ છે કે વ્યવહારમાં પ્રમાતાના પોતાના પ્રહો શુદ્ધ વૃત્તિસ્ફુરણમાં આડા આવે છે. કોઈ માણસે પાઈ ન ખરચવાનો નિશ્ચય કર્યો હોય, તો તે નિશ્ચય, ગુપ્ત રીતે અથવા અચાત રૂપે, લિખારીની વાત સાચી માનવામાં અને તેના તરફ દ્રવ્યમાં આડો આવે. કાવ્યાનુભવમાં આવાં વિધેનો નથી આવતાં માટે અલિનવ-ગુપ્તપાદ કલાનુભવોગ્ય બુદ્ધિને અવિધના સવિત્ કહે છે. ... આ સર્વ વિધેનોના મૂળમાં રહેલું ખરું કારણ માણસનું અલિમાન છે. ... કાવ્યાનુભવમાં એ અલિમાન કે અડંકાર ગલિત થઈ જાય છે. ... એ અનુભવ ચિત્તના એવા કોઈ બિંદુએ થાય છે જ્યાં ‘હું’ ‘તું’નો ભેદ હોતો નથી. આ વ્યાપારને સાધારણીકરણ વ્યાપાર કહ્યા છે. ...” આગળ વંચીને તેઓ એમ પણ કહે છે કે “કાવ્યનુભવમાં ચિત્ત શુદ્ધ રૂપે અને નિર્વિધેને પોતાનો લાવ ધારણ કરે છે અને એમ હોવાને લીધે કાવ્યમાં આત્મા સ્વસ્વરૂપને પામે છે. આત્મસાક્ષાત્કાર કરે છે, જેના પરિણામે પરમ આનંદનો અનુભવ થાય છે.” તાત્પર્ય એ કે

કાવ્યભાવ રસરૂપે પરિણમે છે કેમકે એમાં આપણા સમસ્ત ચિત્તે, વ્યક્તિગત સંકુચિત અહંભાવને છોડી દઈને, કોઈપણ જાતના વિધન વિના પણ સર્વ ચેતનથી - સંપૂર્ણ જાગૃક્તાથી પ્રસ્તુત પરિસ્થિતિની સંમુખ થઈને એ ભાવનો સાક્ષાત્કાર કરેલો હોય છે. આમ, ભાવકના રસાસ્વાદની દૃષ્ટિએ પણ કાવ્યભાવની વિલક્ષણતા રામનારાયણ ખતાવે છે.

પણ કાવ્યભાવની આ વિલક્ષણતાનેયે સર્જનવ્યાપાર સાથે સંબંધ તો છે જ. રામનારાયણ કહે છે કે અભિમાનના તિરોધાન-પૂર્વક પ્રત્યક્ષપ્રતીતિ કરાવી ભાવ નિબ્બન્ન કરવાની કાવ્યની આ શક્તિ તેના કર્તા કવિમાંથી જાતરી આવેલી હોય છે. પહેલાં તો કવિ જગત તરફ જરા પણ અભિમાનમૂલક આગ્રહ ન રાખતાં, કેવળ ઉત્તાનહૃદય રહી, સંસ્કારો ઝીલી તટસ્થતાથી નવી સૃષ્ટિ રચે છે. પછી આપણે એ સૃષ્ટિનો એ રીતે અનુભવ કરીએ છીએ. આ તટસ્થતાને રામનારાયણ 'સ્થિતપ્રજ્ઞતા' તરીકે ઓળખાવે છે અને કહે છે કે એ એવું 'બિંદુ' છે કે "જ્યાંથી દરેક લાગણી યથાર્થ દેખાય, દરેક લાગણી સમજાય, તેનું રહસ્ય અંકાય અને જીવનની મહાન યોજનામાં તે પોતાનું ઉચિત સ્થાન લે." તેઓ સ્પષ્ટતા પણ કરે છે કે "સ્થિતપ્રજ્ઞતા ભાવશૂન્યતા નથી પણ સર્વ ભાવોની એકતંત્ર વ્યવસ્થા છે, સંવાદ (harmony) છે. ..."

રહસ્યનો આ સિદ્ધાંત અને તેને અનુષંગે નિરૂપાયેલી કાવ્યભાવની આ જુદી જ કોટિ ગુજરાતીમાં આટલા તર્ક અને તર્વાન્વેષણ સાથે પહેલી જ વાર વ્યાખ્યા પામે છે. આ વ્યાખ્યા એક બાજુથી વિશાળ જીવન - પ્રાકૃતિક વિશ્વ, માનવનો સામાજિક વ્યવહાર અને આંતરિક મનોવ્યાપાર - આ બધાની પીઠિકા ઉપર ખડી છે, તો બીજી બાજુથી વિશાળ જીવનના એક તર્વને સ્થિતપ્રજ્ઞતાથી જોઈ, સમગ્રનો આક્ષેપ કરે એવી રીતે જાંચણી લઈ રૂપબદ્ધ કરતી પ્રતિભાનો ખ્યાલ પણ આગળ કરે છે.

આનાં ફલિતો રામનારાયણની વિવેચનામાં દૂર સુધી વિસ્તરે

છે. રામનારાયણ માને છે કે ભાવક, ભાષા, વસ્તુ અને કવિ એ ચાર દ્વારા કાવ્યનો જીવન સાથેનો સંબંધ માર્મિક રહે છે અને એ સંબંધ સર્વતોભદ્ર છે, સમાજ અને લેખકને જાતજાતના અનુભવો થવા ઇષ્ટ છે એમ પણ તેઓ જણાવે છે, છતાં કાવ્યની સ્વતંત્રતા અને સ્વયંપર્યાપ્તતાનો તેઓ નિઃસંકોચ સ્વીકાર કરી શકે છે અને એનો અનુભવ વ્યવહારથી સ્વતંત્ર રીતે કરવો જોઈએ એવું પ્રતિપાદન પણ કરે છે. કાવ્યમાં યોગ્યતા એટલે સત્યની વક્ષાદારી જોઈએ એમ તેઓ માને છે, પરંતુ એ સાથે ઔરિસ્ટોલને અનુસરી એમ કહી શકે છે કે “કાવ્યમાં સ્થૂલ રીતે બની ગયેલું સત્ય નહીં પણ શક્ય સત્ય આવે છે,” એટલું જ નહીં “કાવ્યનું મુખ્ય પ્રયોજન ચિત્ત પર... સંસ્કારો પાડવા એ છે, એ . પ્રયોજન માટે કાવ્ય સ્થૂલ ભૌતિક જગતના નિયમોમાં છૂટ લઈ શકે છે.” રહસ્યની દૃષ્ટિએ કાવ્ય ઉચ્ચાવય હોઈ શકે, અધમ કે હાનિકર્તા પણ હોઈ શકે, અને તો એનું નિયંત્રણ પણ કરવું પડે એવો મત ધરાવવા છતાં કેવળ કલ્પનાવ્યાપાર કે રસાસ્વાદની ભૂમિકાએ તો ‘કલા ખાતર કલા’ના મતને તેઓ સ્વયંસિદ્ધ ગણે છે. દેશ-કાળ-વ્યક્તિના ભેદે નીતિનાં – સંસ્કારિતાનાં ધોરણો જુદાં હોવા છતાં, કાવ્ય અને નીતિ આત્માના એક જ રહસ્યબિંદુમાંથી પ્રગટ થતાં હોઈ સાચું કાવ્ય કદી નીતિ-વિરુદ્ધ ન હોઈ શકે (એમાં નવી નીતિ હોઈ શકે ! ) એવું પ્રતિ-પાદન પણ તેઓ કરે છે. સાહિત્યના સર્જન પાછળ લેખકની કોઈ માન્યતા અથવા પ્રચારનો ઉદ્દેશ હોય તેનોયે રામનારાયણને કંઈ વાંધો નથી, કેમકે તેવી માન્યતા કવિના સૂક્ષ્મ રહસ્યમય અનુભવમાં ભિતરી હોય અને એને અવલંબીને કલ્પનાએ ખરેખરો સ્વેર વ્યાપાર કર્યો હોય, કાવ્યસર્જનમાં કવિની કોઈ ભાનપૂર્વકની દખલ ન થઈ હોય તો કાવ્ય કંઈ બગડી જતું નથી. ‘રહસ્ય’ પર સ્થિર દૃષ્ટિ હોવાથી અને કાવ્યનુભવની જુદી જ કોટિ સ્વીકારવાથી રામનારાયણની સૂક્ષ્મ તત્ત્વપરાયણ વિવેચના સાહિત્યના દૂટ પ્રશ્નો પરત્વે કેવી સ્વસ્થ



અને સમતોલ રહી શકે છે તે આ પરથી જણાઈ આવે છે.

રામનારાયણની નજર વિશાળ જીવન તરફ છે, કળા કે કાવ્યને પણ તેઓ જીવનનો - માનવચેતનાનો જ એક વ્યાપાર ગણે છે અને કાવ્યનો આસ્વાદ લેતું ચિત્ત વ્યવહારના અનુભવોથી સંસ્કારસિદ્ધ થયું હોય છે એમ તેઓ દર્શાવે છે એ રીતે એમની વિચારણા જીવનનિષ્ઠ છે એમ અવશ્ય કહી શકાય. પણ આ જીવનનિષ્ઠા રામનારાયણની વિવેચનામાં એક વિશાળ સંદર્ભ - કાવ્યના રસાસ્વાદને ઉપકારક એવો વિશાળ સંદર્ભ - લાવે છે. 'અર્વાચીન કાવ્યસાહિત્યનાં વહેજો' - આનું એક અત્યંત નોંધપાત્ર ઉદાહરણ છે. અર્વાચીન યુગનાં આપણાં બદલાયેલાં જીવનવલણો અને જીવનરસોને અનુલક્ષીને અર્વાચીન કાવ્યસાહિત્યના વિકાસનો એમણે એમાં સ્વચ્છ વિશદ માર્મિક આલેખ દોરી આપ્યો છે, અને એની કેટલીક મર્યાદાઓ પણ ચીંધી આપી છે. રસાસ્વાદને વિદ્નરૂપ એવાં જીવનમૂલ્યો પણ રામનારાયણ સ્ફુટ કરી આપે છે. 'કાકાની શશી'માં મનહર શેક પોતાની પાલિત-આશ્રિત શશીને પરણે તેમાં અને અમરુના શ્લોકમાં 'ધૂત' નાયક એકસાથે બે સ્ત્રી સાથે ચાતુર્યથી પ્રેમચેષ્ટા કરે છે તેમાં રામનારાયણને રસાસ્વાદને વિદ્નકર એવું અનીચિત્ય દેખાય છે. મહાકાવ્ય, આખ્યાનકાવ્ય, ખંડકાવ્ય અને ભિર્મિકાવ્યને રામનારાયણ એમાં વ્યક્ત થતા જીવનના વ્યાપની દૃષ્ટિએ જુદા પાડે છે એ પણ સ્પષ્ટ છે, જોકે અહીં એ દરેક પ્રકારની વિશિષ્ટ શૈલી, વિશિષ્ટ અપેક્ષાઓ અને વિશિષ્ટ અસરો એમના લક્ષમાં છે જ.

રામનારાયણની વિવેચનાનું સૌથી મહત્ત્વનું પાત્ર એ છે કે જેટલી એ તત્ત્વલક્ષી છે એટલી જ એ કૃતિલક્ષી છે, જેટલી એ વસ્તુવાદી છે એટલી જ એ રીતિવાદી છે, જેટલી એ સાહિત્યના વ્યવહારના સંદર્ભને તપાસે છે એટલી જ સાહિત્યરચનાના આંતરિક સંદર્ભને તપાસે છે. લાવ રહસ્યવાળો છે કે નહીં એ તપાસવાનું કામ વિવેચનનું છે એમ દર્શાવતી વખતે લાવ કેવા કૌશલથી કથનામાં

આવ્યો છે તે તપાસવાનું કામ પણ વિવેચનનું છે એ તો એ પાયામાં સ્વીકારીને ચાલ્યા છે. અને કાવ્યમાં લાવ કેવી રીતે કથવામાં આવે છે ? ઇન્દ્રિયગોચર સૃષ્ટિ દ્વારા. રામનારાયણ નિઃસંદિગ્ધપણે જણાવે છે કે પ્રત્યક્ષમાં જ રસનિષ્પત્તિ છે, અને તેથી સાહિત્યમાં લાવને - રહસ્યને પ્રત્યક્ષ કરવાનાં જે કંઈ ઉપકરણો છે - વર્ણ, છંદ, અલંકાર ઇત્યાદિ તથા વાર્તાત્મક સાહિત્યમાં પ્રસંગકલ્પન, પાત્રવર્ણન. ઇત્યાદિ તે સર્વની ઝીણવટભરી અને સૂઝભરી સમીક્ષા આપણને રામનારાયણ પાસેથી મળે છે. 'કાવ્યમાં શક્તિ'માંના 'કાવ્યમાં વર્ણનું મહત્ત્વ' અને 'કાલિદાસના અલંકારો' એ લેખો તથા 'અર્વાચીન કાવ્યસાહિત્યનાં વહેણો'નાં ખીચું-ત્રીચું એ બે વ્યાખ્યાનો તેમજ 'રાઈનો પર્વત'ની સમીક્ષા રામનારાયણની રીતિનિષ્ઠ વિવેચનાનાં ઉત્તમ ઉદાહરણો છે. કાન્તની 'તને રાખું હમેશાં નેહાંર હૈયે નાની' એ ગઝલમાં અંત્ય સંધિ ખંડિત ક્યાંથી આવેલી લયકનું સૌંદર્ય રામનારાયણ ઝીલે છે, પોતાના જ એક કાવ્ય 'એક સંધ્યા'માંથી દામ્પત્યપ્રેમના ઉત્કટ નિરૂપણને પોપક ચિત્રકલ્પનો અને પ્રતીકોને તેઓ સ્ફુટ કરી આપે છે અને 'રાઈનો પર્વત'ના તો વસ્તુના તંત્રએ તંત્રને તપાસી સમગ્ર કૃતિના રહસ્યને તથા પરસ્પર એ બધા કઈ રીતે સમર્પક બને છે તે ભારે રસજતા અને તર્કઢોશલથી બતાવી આપે છે. 'એક સંધ્યા'ના રચનાવિધાનનું રામનારાયણે કરેલું વિવરણ તો વિશ્લેષણાત્મક વસ્તુલક્ષી વિવેચનના એક નમૂનારૂપ છે.

રામનારાયણનો એક પ્રિય સિદ્ધાંત તે ઔચિત્યનો સિદ્ધાંત છે.  
 ઔચિત્ય - એટલેકે યોગ્યતા કે સમ્બંધસ્થ - ને તેઓ એક સર્વવ્યાપી દૃષ્ટિબિંદુ અને રસનું નિયામક ગણે છે. ઔચિત્ય કૃતિના રહસ્યમાં જોઈએ તેમ એની રચનામાં પણ જોઈએ. રહસ્યના ઔચિત્યની તપાસ એને વિશાળ જીવનના સંદર્ભમાં વિચારવાથી થઈ શકે અને રચનાના ઔચિત્યની તપાસ એનાં અંગોની પરસ્પર સમર્પકતાનું પૃથક્કરણ કરવાથી થઈ શકે. રામનારાયણ આ બંને કાર્ય પૂરી સજ્જતાથી

અને સામર્થ્યથી કરી શકે છે.

તત્ત્વ અને રૂપ આ બંને પરની અસાધારણ પકડને લીધે રામ-નારાયણ કૃતિ, કર્તા કે કાવ્યપ્રકારના હાર્દ સુધી ખૂબ સરળતાથી પહોંચી જઈ શકે છે અને એની વ્યાવર્તક વિશેષતા ખૂબ થોડા શબ્દોમાં અત્યંત અર્થસભર રીતે ઝીલી શકે છે. (અખા અને પ્રેમાનંદના હાસ્ય વચ્ચે કરેલો આ સૂક્ષ્મ વિવેક જુઓ :)

(તેના (=અખાના) રસને હાસ્યરસ કહેવા કરતાં કટાક્ષ કહેવા જોઈએ. ...અખો માણસના દંભ અને નિર્બળતા ઉપર કટાક્ષનાં લક્ષ્યવેદી ખાણો બાણો મારતો હોય તેમ લખે છે. તે જેને વાગે છે તે હસી શકવાનો નથી, અને તેનો વાંચનાર પણ હસી શકતો નથી. ...માત્ર અખો એકલો મારતો જાય છે, હસતો જાય છે અને મારીને કોઈની સામું પણ જોતો ન હોય એમ લાગે છે. પ્રેમાનંદનો હાસ્ય એવો નથી. તે પોતે હસે છે, વાંચનારને સાથે હસાવે છે અને જે સમાજ ઉપર તે ટીકા કરે છે તેને પણ સાથેસાથે હસાવે છે. તેના હાસ્યમાં અખા જેવો તિરસ્કાર નથી પણ માનવજાત તરફ - જેની ટીકા કરે છે તેના તરફ પણ - પ્રેમ દેખાય છે. એ હાસ્ય જ વધારે મર્માળું, પ્રેમવિશાલ, વધારે આકર્ષક અને સાહિત્યમાં પણ વધારે ચિરંજીવ છે. ...વિશાળ, હૃદય આખાને ખખડાવીને ખુલ્લી હવાથી શુદ્ધ કરે, જીવન વધારે બળવાન અને નિર્દોષ બનાવે, એવું હાસ્ય તો પ્રેમાનંદનું છે.)

ખંડકાવ્યને ઊર્મિકાવ્યના પેટામાં મૂકવાનો આજે પ્રયત્ન થાય છે ત્યારે રામનારાયણ એ બંને વચ્ચે કરેલો માર્મિક ભેદ ખાસ ધ્યાન ખેંચે છે : “લાગણીને વહાવવી એ લિરિક - ઊર્મિકાવ્યનું લક્ષણ છે. ખંડકાવ્યમાં લાગણી પ્રસંગ સાથે એકપિંડ એક પાસાદાર ધનરૂપ પામે છે.” (મિડાકાવ્ય-આખ્યાનકાવ્યથી ખંડકાવ્યને જુદું પાડવું સરળ હતું, પરંતુ ઊર્મિપ્રધાન અને ચિંતનપ્રધાન પ્રસંગકાવ્યોથી ખંડકાવ્યને જુદું તારવી આપવામાં રામનારાયણની વિશેષતા રહેલી છે (‘નભોવિહાર’, પૃ. ૨૧૬-૨૧). આ જ રીતે રામનારાયણ દુચકો અને ટૂંકી વાર્તાનો ભેદ કરી આપે છે અને વાર્તાની રચનાકળા વિશે,

વાર્તાના સંલવાસંલવના પ્રશ્નો વિશે મહત્ત્વનું વિચારચંક્રમણ કરે છે.

રામનારાયણની વિવેચનામાં ગહનના છતાં પારદર્શકતા છે. એમની શૈલી સાદી, પણ વિચાર કે અર્થને ખૂબ ચોક્કસાઈથી વ્યક્ત કરી શકે એવા શબ્દો, એવી વ્યાખ્યાઓ અને એવાં દૃષ્ટાંતોને કારણે અત્યંત સામર્થ્ય ધરાવતી, અને સાહિત્યનો સમૃદ્ધ સંદર્ભ લઈને આવતી સજીવ શૈલી છે. એમની તત્ત્વચર્ચા આ રીતે મનહર બને છે, તો એની કૃતિસમીક્ષાઓ તત્ત્વપરામર્શને કારણે મનહર બને છે.

આ ગાળામાં રામનારાયણ પાઠક અને — મુખ્યત્વે સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રથી પ્રસાવિત ડોહરરાય માંકડ, રસિકલાલ પરીખ, રામપ્રસાદ બક્ષી આદિ અન્ય વિવેચકોનું વિવેચન સ્વસ્થ અને સૌષ્ઠવરાગી છે, તો મુનશી, વિજયરાય વૈદ્ય, વિશ્વનાથ ભટ્ટ, વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી આદિને આપણે વ્યક્તિત્વરાગી, કૌતુકરંગી વિવેચકો તરીકે ઓળખી શકીએ. રામનારાયણ વાસ્તવવાદ અને ‘કલા ખાતર કલા’ના વાદને તાર્ત્વિક ભૂમિકાએથી વિચારી અકિંચિત્કર ગણુતા હોય અને એની પાછળ રહેલાં સામાજિક નિષેધોમાંથી બહાર નીકળવાનાં કે કલા-કારનું સ્વાતંત્ર્ય પ્રસ્થાપિત કરવાનાં વલણોની ઉપેક્ષા કરતા હોય એવું લાગે છે (‘સાહિત્યવિમર્શ’, પૃ. ૧૫-૩૧); ત્યારે મુનશી ‘સરસતાને ખાતર સરસતા’ના ઉપાસક બની ધર્મ, સત્ય, નીતિ વગેરેને સરસતાને સચોટ રીતે ગૂંગળાવી નાખનાર ‘વિષકન્યા’ઓ ગણે છે (‘ગુજરાત એક સાંસ્કારિક વ્યક્તિ અને આદિવચનો’, ભા. ૧, પૃ. ૧૦૪-૫). રામનારાયણ એક પ્રિયતમાની ગમ્મતમાં આંખો દાખી બીજીને ચુંબન કરતા ધૂર્ત નાયકના વ્યવહારમાં માત્ર ચાતુર્ય જુએ છે અને એ અનુચિત કાર્યમાં પ્રયોગ્યયેલું હોવાથી રસાભાસ કરનારું — નાયકની હોશિયારીમાં રસ ન પડે એટલો તીવ્ર રસાભાસ કરનારું ગણે છે તથા ડોહરરાય સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રનાં ‘રસાભાસ’નાં ઉદાહરણોમાં સામાજિક-નૈતિક અનૌચિત્ય જુએ છે અને તેથી એને રસાસ્વાદના પ્રકાર લેખે સ્વીકારતા નથી ને ત્યાજ્ય ગણે છે (‘સાહિત્યમીમાંસાના

ખે પ્રશ્નો', પૃ. ૨; 'સંસ્કૃતિ' જૂન અને સપ્ટે., ૧૯૬૫); ત્યારે વિષ્ણુપ્રસાદ ગુરુ વગેરે પ્રત્યેના પ્રેમમાં 'રસાભાસ' છે એમ કહેનારાઓએ ઉચ્ચ નીતિના ખ્યાલને કળામાં નિરર્થક ખેંચી આણ્યો છે એવો મત દર્શાવે છે ('પરિશીલન', પૃ. ૩૬). રામનારાયણ અને રસિકલાલ પરીખ કલેસિકલ-રોમેન્ટિકના ભેદને પશ્ચિમથી નિરર્થક આણેલા માને છે; ત્યારે વિશ્વનાથ એ ભેદને સાહિત્યના પાયાના ભેદો ગણી એનાં લક્ષણો અભ્યાસપૂર્વક અને વિશદતાથી તારવી આપે છે ('સાહિત્યસમીક્ષા', પૃ. ૬૦-૭૬); વિષ્ણુપ્રસાદ ગુજરાતી સાહિત્ય અને વિવેચનમાં કૌતુકરાગની તપાસ આદરે છે - એમને ધણેમઘે ઠેકાણે કૌતુકરાગ જ દેખાય છે ('ઉપાયન', પૃ. ૩૭-૫૪) અને મુનશી તો અસંદિગ્ધપણે રોમેન્ટિક શૈલી તરફનો પોતાનો પક્ષપાત જાહેર કરે છે ('આદિવચનો', ભા. ૧, પૃ. ૧૦૮-૧૮). રામનારાયણ એમ દર્શાવે છે કે દરેક કાવ્યમાં વિશિષ્ટતા હોય છે અને એ વિશિષ્ટતા જ આસ્વાદ્ય બને છે, પરંતુ એ વિશિષ્ટતાને તેઓ કવિની વિશિષ્ટ રીતિને કારણે આવતી માને છે અને કાવ્યનો અંતર્ગત અનુભવ કે એમાંનું લાગણીમય સત્ય સાધારણીકૃત હોય છે એવો આગ્રહ રાખે છે ('અર્વાચીન કાવ્યસાહિત્યનાં વહેણો', પૃ. ૨૪); ત્યારે વિષ્ણુપ્રસાદ કવિની કૃતકૃત્યતા વિશિષ્ટ રીતિમાં નહીં પરંતુ સંવેદનની લોકોત્તરતામાં છે. એમ દર્શાવે છે અને કવિ કેવળ પોતાને જ જાણીતી - ખાનગી, તદ્દન મૌલિક લાગણી પણ કાવ્યમાં વ્યક્ત કરી શકે એમ માનવા સુધી જાય છે ('પરિશીલન', પૃ. ૪૨, ૧૯૨). રામનારાયણ વિવેચનને સર્જન ગણુવા તૈયાર થતા નથી કેમકે એ પરાયત્ત પ્રવૃત્તિ છે અને એમાં સર્જનની સ્વયંપર્યાપ્તતા નથી હોતી - એ સ્વયંપર્યાપ્ત બની જાય તો એ વિવેચન ન રહે. ('સાહિત્યવિમર્શ', પૃ. ૩૭-૪૨); ત્યારે વિશ્વનાથ અને વિષ્ણુપ્રસાદ વિવેચન સર્જનની ક્રાંતિનું દોષ શકે એવો મત સ્થાપવા પ્રયત્ન કરે છે, કેમકે વિવેચનમાં પણ ગર્ભિનો અવગા અંતઃકરણનો સાહજિક વ્યાપાર ચાલે છે, એનો ઉદ્ભવ

આનંદમૈત્રી થાય છે અને એ આનંદલક્ષી પ્રવૃત્તિ છે ('નિકપરેખા', પૃ. ૩-૨૪ તથા 'વિવેચના', પ્રસ્તાવના પૃ. ૮, 'પરિશીલન', પૃ. ૨૨-૨૫). સૌષ્ઠવરાગી અને કૌતુકરાગી વિવેચનના બે ફાંટા સ્પષ્ટ રીતે જુદા તરી આવતા દેખાય છે.

કૌતુકરાગ આ વિવેચકોના અન્ય વિચારો અને વલણોમાં પણ વ્યક્ત થતો દેખાશે. મુનશી પ્રણાલિકાલગ્નો સંપ્રદાય પ્રવર્તવે છે. લાવનાત્મક અપૂર્વતાનું એટલેકે અ-પૂર્વ લાવનાઓનું આકર્ષણ વ્યક્ત કરે છે અને સાહિત્યમાં આગવા વ્યક્તિત્વના ચિત્રણનો આગ્રહ રાખે છે - ઐતિહાસિક પાત્રોમાં સુધ્ધાં - આ બધામાં અદમ્ય કૌતુકરાગ જ નથી રહેલો શું? વિષ્ણુપ્રસાદ કલાને ધર્મની મોટી બહેન કે માતા, એને અમર રાખતી સંજવની ગણાવે છે કેમકે સૌંદર્યની ઉપાસના કરતાં-કરતાં માનવચિત્તને પરમ તત્ત્વની ઝાંખી થાય છે અને એ ધર્મ તરફ વળે છે અને કવિતા ધર્મને કંઈક કદ્દપનાગમ્ય કરાવે છે. વિષ્ણુ-પ્રસાદે કરેલું કળા-કવિતાનું આ ગૌરવ અને એમૈત્રી વ્યક્ત થતો એમનો ભક્તિભાવ કૌતુકરાગી વલણનાં જ સૂચક છે. આ ઉપરાંત મુનશી, વિજયરાય, વિષ્ણુપ્રસાદની ક્યાંક વક્તૃત્વછટાવાળી, ક્યાંક રમણીય શબ્દરચનાવાળી, ક્યાંક વિલક્ષણ કાકુઓવાળી શૈલી તેમજ વિવેચનની કથનાત્મક, વર્ણનાત્મક, સંવાદાત્મક એવી અરઢ પદ્ધતિઓ પણ કૌતુકરાગી આવેશના પરિણામરૂપ જ છે.

આ ગાળાનું એક વિશિષ્ટ લક્ષણ એ છે કે એમાં સંસ્કૃત સાહિત્યવિદ્યાનું પુનરુત્થાન શરૂ થાય છે, જે પ્રક્રિયા હજી સુધી ચાલુ છે એમ કહી શકાય. સંસ્કૃતના રસ, ધ્વનિ, ઔચિત્ય, વક્રોક્તિ વગેરે મહત્ત્વના કાવ્યસિદ્ધાંતો વિશે રામનારાયણ, ડોહરરાય, રામપ્રસાદ, રત્નકલાલ પરીખ, જ્યોતીન્દ્ર દવે અને છેક હમણાં નગીનદાસ પારેખે કેટલાક સુંદર અભ્યાસો આપેલા છે. આમાં સૌથી મહત્ત્વનું અર્પણ અલખત રામનારાયણનું જ છે. રામનારાયણે સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્ર વિજ્ઞની કેટલાક વિશાળ અને મૌલિક દૃષ્ટિની વિચારણા આપણને

આપેલી છે અને કેટલાક સંસ્કૃત કાવ્યવિચારોની ચિકિત્સા પણ કરી છે. સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રને અનુસરી રામનારાયણે કાવ્યભાવની જુદી જ કોટિ ને સૂત્રથી સ્થાપિત કરી આપી છે તેની વાત આપણે આગળ કરી ગયા છીએ. ખીજી બાજુથી રામનારાયણે સાધારણી-કરણનો પરંપરાગત અર્થ છોડી દીધો છે, ત્રણ ગુણની વ્યવસ્થામાં દોષ ભેળો છે અને વ્યંજનાને સંસ્કૃત આલંકારિકા અનુમાનથી ભિન્ન વ્યાપાર ગણે છે ત્યારે એમણે વ્યંજનામાં ઘણી વાર અનુમાનની પ્રાક્યા હોય છે એવું સમુચિત દર્શાવેલી પ્રતિપાદન કથું છે. પણ રામનારાયણ સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રના સિદ્ધાંતોનું અર્થઘટન કરી આજની દૃષ્ટિએ એને વિસ્તારવા-વિકસાવવાના મતના છે. હોમેન્ડના આંચિત્યના સિદ્ધાંતને વિકસાવવાનું એ સૂચવે છે જ. કાવ્ય કે નાટકમાં સામાજિક ને રસાનુભૂતિ કરે છે તે કાવ્ય કે નાટકનાં પાત્રોના ભાવોરૂપી સામગ્રીથી કઈ રીતે જુદી હોય છે તે રામનારાયણ સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રથી આગળ જઈ માર્મિક રીતે સ્ફુટ કરી આપે છે. રામનારાયણનો આ પ્રયત્ન કૃતિના અખંડ રસાસ્વાદને સમજવાની દૃષ્ટિએ ખાસ નોંધપાત્ર છે.

શાકુન્તલમાં પણ, પાત્રો ને ને ભાવ અનુભવે છે તે બધા જ સામાજિક અનુભવે છે, પણ તે ઉપરાંત આ બધાં પાત્રોના અનુભવ-સમગ્રથી, જેના બધા ભાવોથી ભિન્ન એક ભાવ અનુભવે છે. સામાજિક કાવ્યસૃષ્ટિનાં બધાં પાત્રોમાં ઓતપ્રોત ધવા ઉપરાંત તેનાથી દરેકગુણ ભિન્ન જઈ એક જુદો જ ભાવ અનુભવે છે. સામાજિક, કવિની પેઠે, એ કાવ્યસૃષ્ટિનો સર્વજ્ઞ છે, અને તેથી પાત્રોથી કંઈક વિશેષ ભાવ અનુભવે છે. અને આ ભાવ તે અખી કૃતિનો રસ ('આકલન', પૃ. ૧૮).

રામનારાયણ ભિન્નભિન્ન રસોની વ્યાખ્યાઓને વિકસાવવાની પણ ભલામણ કરે છે તેમાં એમની નવી વિશાળ દૃષ્ટિ દેખાઈ આવે છે. શાંતિ રસના સ્વરૂપ વિશે તેમણે દરેકી ચર્ચા જુઓ :

અત્યારે શાંતનો અર્થ પણ જૂનાં શાસ્ત્રો પ્રમાણે દુન્યવી સર્વ વસ્તુ તરફનો નિર્વેદ માત્ર નહીં, નિવૃત્તિ નહીં, પણ જગતમાં ન્યાય અને આનંદ માટે, પોતાના સર્વ ઇષ્ટના ત્યાગની તત્પરતા સહિત પ્રવૃત્તિ, નિષ્કામ વૃત્તિ એવો કરીએ. 'રાઈનો પર્વત' અને 'સરસ્વતી-ચંદ્ર' બંને શાંત રચના નવા દર્શન-અનુભવના પ્રયત્નો છે. ('આકલન', પૃ. ૨૧).

રામનારાયણે પશ્ચિમના સાહિત્યવિવેચનની પણ કેટલીક મૂળભૂત વિભાવનાઓ ઊંડી સમજપૂર્વક ઝીલી છે અને સંસ્કૃતના કાવ્ય-સિદ્ધાંતોને એના અનુલક્ષમાં મૂકી એનું સનાતન મૂલ્ય પ્રગટ કરી આપ્યું છે. જુઓ, ઉપરનાં અવતરણો જેમાંથી લેવામાં આવ્યાં છે, તે 'આકલન'માંનો 'મમ્મટની રસમીમાંસા' એ લેખ, રામનારાયણે લાવકત્વવ્યાપારને Art is contemplative એ સૂત્ર સાથે જોડે છે, શંકુકના ચિત્રતુરગ-ન્યાયમાં Art is self illusion એ સિદ્ધાંતને જુએ છે વગેરે. રામનારાયણનો આ લેખ સંસ્કૃત રસમીમાંસા વિશેનો સર્વગ્રાહી, સૂક્ષ્મ, મૌલિક દષ્ટિવાળો એક ઉત્તમ લેખ છે એમ કહી શકાય.

રામનારાયણ પછી આવતા વિવેચકોએ મુખ્યત્વે મૂલ્ય અંગેના વધુને વધુ વળગીને સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રની વિચારણાનું દોહન-વિવરણ આપવાનું કામ કર્યું છે. પણ રસિકલાસ પરીખ તત્ત્વજ્ઞાનનો અને અંગ્રેજી સાહિત્યશાસ્ત્રનો, તે જ્યોતીન્દ્ર મનોવિજ્ઞાનનો સંદર્ભ લઈને આવે છે. ડોલરરાય અને રામપ્રસાદ પશ્ચિમના કે અર્વાચીન કાવ્યસિદ્ધાંતો કે કાવ્યરીતિઓ સાથે સંસ્કૃત કાવ્યસિદ્ધાંતોનો મેળ એસાડવાનો પ્રયત્ન કરે છે અને અર્વાચીન કૃતિઓને સંસ્કૃત કાવ્ય-શાસ્ત્રના સંપ્રત્યયો અને વર્ગીકરણોથી મૂલ્યવાનું વલણ બતાવે છે, ત્યારે નગીનદાસ મૂલાનુસારી પદ્ધતિએ મુદ્દાઓને યોગ્ય પરિપ્રેક્ષ્યમાં મૂકી આપે છે, આ દષ્ટિએ જુઓ વસ્તુધ્વનિ, અલંકારધ્વનિ અને રસધ્વનિને આજના વિચારપ્રધાન, કદપનાપ્રધાન અને ભર્મિ-



પ્રધાન કાવ્યોનાં ખાનાંમાં નાખવાનો અને સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રને અભિમત એવા મહાકાવ્ય, ખંડકાવ્ય અને લઘુકાવ્યના વર્ગીકરણને દઢ કરવાનો ડોહરરાયનો પ્રયત્ન; અદ્યતન કવિતાની અલંકારભંગિઓને સંસ્કૃત અલંકારશાસ્ત્રની મદદથી સમજાવવાનો રામપ્રસાદનો પ્રયત્ન; ‘રસાભાસ’ વિશેનું સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રીઓનું દૃષ્ટિબિંદુ યોગ્ય રીતે મૂકી આપવાનો નગીનદાસનો પ્રયત્ન; ‘ઔચિત્ય’ના વિભાવના સ્વરૂપને સ્ફુટ કરી એની ચિકિત્સા કરવાનો ડૉ. ભાયાણીનો પ્રયત્ન. આ બધા પ્રયત્નો સંપૂર્ણ નથી, એમાં ક્યાંક વિવાદાસ્પદ કે અનિશ્ચિત અંશો પણ છે, છતાં સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રની અનેકદેશીય ચર્ચાવિચારણાની ભૂમિકા ઊભી થઈ છે એ તો આના પરથી અવશ્ય સમજાય છે.

આ બધાની તુલનાએ કૌતુકરાગી વિવેચકોનું સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્ર તરફનું વલણ જુદું તરી આવશે. વિજયરાય અને વિશ્વનાથ તો એનો સ્પર્શ ભાગ્યે જ કરે છે, મુનશી સંસ્કૃતના વિવેચનને નિર્જીવ કહી એનો કાંકરો કાઢી નાખે છે, વિષ્ણુપ્રસાદ પણ આરંભમાં એને પુરાણ કબૂતરખાના તરીકે ઓળખાવે છે અને પછી તેઓ એના તરફ ગંભીર દૃષ્ટિએ જુએ છે ત્યારે પણ સામાન્ય રીતે ચિકિત્સક-વૃત્તિથી જુએ છે. સંસ્કૃતના ‘સાધારણીકરણ’ અને ‘રસાભાસ’ના ખ્યાલોથી તેઓ અસંતુષ્ટ રહ્યા છે. હિંદુ જીવનદૃષ્ટિ અને નીતિભાવનાએ, ટ્રેજેડીના નિષેધ દ્વારા અને રસાભાસના ખ્યાલ દ્વારા, રસસિદ્ધાંતમાં સાપેક્ષતા આણી છે એમ એમને લાગે છે અને તેઓ એવો પણ મત દર્શાવે છે કે રસનો સિદ્ધાંત સર્જક કરતાં ભાવકને વધુ અનુલક્ષ્યતા હોઈ એમાં સર્જકનો વિશિષ્ટ વૈયક્તિક અનુભવ ગૌણ સ્થાને રહે છે અને આધુનિક સંવિત્લક્ષી કાવ્યોને રસસિદ્ધાંતની કસોટીએ ચડાવવામાં ખેદપણ આવે છે. “રસસિદ્ધાંતના વિનિયોગનો આગ્રહ સેવીયું તો આપણાં કેટલાંક ઉત્તમ કાવ્યોમાં કોઈ ખાસ રસ જડશે નહીં. પછી શાંત રસ નિષ્પન્ન થયો, નિષ્પન્ન થયો કહી

મન મનાવીએ તો જુદી વાત.”

આ છેલ્લો મુદ્દો મહત્વનો છે. રસસિદ્ધાંતની આજે શું કશી ઉપયુક્તતા રહી નથી? ડાહ્યરાય અને રામપ્રસાદ એ હકીકત તરફ ધ્યાન દોરે છે કે સંસ્કૃતમાં કાવ્યનો આત્મા ‘ધ્વનિ’ કે ‘વ્યંજ્યાર્થ’ ગણાયો છે અને કાવ્યમાં રસવ્યંજના જ હોવી અનિવાર્ય નથી, વસ્તુવ્યંજના કે અલંકારવ્યંજના પણ હોઈ શકે. એટલેકે કાવ્ય વિચાર કે કલ્પનાની અભિવ્યક્તિ પણ હોઈ શકે જે આધુનિક કાવ્યને રસના વર્ગીકરણમાં બેસાડી ન શકાય તેમ હોય તેને વસ્તુ કે અલંકારવ્યંજનાના કાવ્ય તરીકે જરૂર લેખવી શકાય. પણ આવું સમાધાન કેળવતી વખતે એ મહત્વની હકીકત તરફ દુર્લક્ષ થાય છે કે સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રમાં રસવાદીઓ તો વસ્તુ અને અલંકારવ્યંજનાતું પણ પર્યાવસાન રસવ્યંજનામાં થવું જોઈએ એવો આગ્રહ રાખે છે. એટલે એમની દૃષ્ટિએ કાવ્યની ચરમ કસોટી વ્યંજના નથી પણ રસવ્યંજના છે. એમના આ મતને માન્ય રાખીને આપણે આધુનિક કાવ્યોનો ન્યાય કરી શકીશું ખરા?

એમ ધાગે છે કે સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રમાં રસ અને ભાવની જે ગણતરી છે તેને ચુસ્તતાથી વળગવાથી આપણું કામ નહીં સરે. દેશ-કાળભેદે એમાં કેટલોક ફેરફાર કરવા, રસસિદ્ધાંતને વ્યાપક વિકસિત કરવા આપણે તૈયાર રહેવું જોઈએ. રામપ્રસાદ આવું સૂચન કરે જ છે. રામનારાયણ તો ‘શાંત’, ‘વીર’ વગેરેના નવા પ્રકારો સ્વીકારવા, એના નવા અર્થો કરવા પણ ઉદ્યત થાય છે એ આપણે આગળ જોઈ ગયા છીએ. મનુષ્યની ચિત્તચ્છિન્ના બદલાતા નકશા પ્રમાણે રસ-ભાવની વ્યવસ્થાને આપણે થોડીક બદલાવવી પણ પડે. આજે ‘હતાશા’ના ભાવને, ‘હૃદયનની નિઃસારતા, નિર્હૃત્કતાના ભાવ’ના ભાવને આપણને સ્થાયી રૂપે સ્વીકારવા પડે કે એમને મહત્વનું સ્થાન આપવું પડે. તો જ રસવિચાર આજે આપણને ઉપયુક્ત થઈ શકે.

વિષ્ણુપ્રસાદે સંસ્કૃત રસશાસ્ત્રના અને કાવ્યકળાના, કાવ્યાસ્વાદના,

કાવ્યના સામાજિક સંદર્ભના અને વિવેચનના કેટલાક પ્રશ્નો વિશે સૂક્ષ્મ વિચારપ્રેરક દૃષ્ટિથી કેટલોક જિહ્વાપોહ કર્યો છે. એ બાદ કરતાં કૌતુકરાગી વિવેચનપરંપરામાં સિદ્ધાંતવિવેચન ન-જેવું કે ન-ગણ્ય છે. એનું મુખ્ય અર્પણ સમીક્ષાક્ષેત્ર છે. મુનશી તે-તે કાળના જીવનપ્રવાહો સાથે સાંકળીને પ્રાચીન-અર્વાચીન સાહિત્યને અવલોકવાનું એક પાયાનું કાર્ય કરે છે અને એનાં રસસ્થાનોનો હૃદય પરિચય કરાવે છે. વિજય-રાય એમની કેટલીક અણિયાળી અને અરૂઢ શૈલીની સમીક્ષાઓ વડે ધ્યાન ખેંચે છે. વિશ્વનાથ બોટાદકર, મુનશી, મેઘાણી, રમણલાલ વગેરેની સાહિત્યિક સિદ્ધિઓ-અસિદ્ધિઓનો વિશદ વ્યવસ્થિત અને કંઈક ઘાટો આલેખ દોરતી અભ્યાસયુક્ત વિવેચનાઓ આપે છે. વિષ્ણુ-પ્રસાદની સમીક્ષાઓ બહુ સુગ્રથિત નથી હોતી, પરંતુ તૂટકછૂટક પણ મર્માળાં તથા જાંડી સૂઝ અને રસગતાથી થયેલાં, અભ્યાસના પરિપાક-રૂપ નિરીક્ષણોથી એ ભરેલી હોય છે. જુઓ, લલિતની કવિતાને વિષ્ણુપ્રસાદ “વહાલ કરતી કવિતા” તરીકે ઓળખાવે છે અને કહે છે “લલિતમાં હા, કર્ણવિપયક કદપના છે... ખીજા જ્યાં ચિત્રસૃષ્ટિ જુએ છે ત્યાં લલિત સૂરસૃષ્ટિ સાંભળે છે. ...” મુનશીના ‘ગુજરાતનો નાથ’ વિશે કહે છે કે “અલૌકિક નહીં પણ અણુધાર્મિક” આલેખન મુનશીએ હાથ ધર્યું છે.” અને મુનશી પાત્રોથી છૂટા પડી પાત્રોના જીવનની અર્થવત્તા બતાવતા નથી તથા એમનાં જીર્મિબળ અને કવિતા ઓછાં પડે છે એ મર્યાદાઓ પર સૂચક રીતે આંગળી મૂકે છે, નરસિંહ-રાવના વિવેચનનાં લક્ષણો ટૂંકમાં ગૂંથી આપે છે : “નરસિંહરાવનું વિવેચન વિદ્રુતાવાળું, ઠરેલ, દલીલપૂર્ણ, પૃથક્કરણપ્રધાન, સમભાવી અને સમતોલ, પણ ઘણી વખત ખૂબ ઘરેણાં પહેરનાર ગયા યુગની સ્ત્રીની જેમ વિદ્રુતાનો ભાર વહેનારું, વાર્તિક જેવું, ચર્ચાત્મક, વાદ્યસ્ત અલ્પિષ્ટ અને નિબંધલક્ષણુ વગરનું.” ગોવર્ધનરામ તરફ તો વિષ્ણુ-પ્રસાદ વળીવળીને ગયા છે અને એમના જીવનતત્ત્વચિંતનથી પ્રભાવિત થયા છે, તેમ ‘સરસ્વતીચંદ્ર’ના રમણીય અંશોથી મુગ્ધ બન્યા છે.

એ તોંધપાત્ર છે કે ગુજરાતી સાહિત્યનું કેટલુંક ઉત્તમ વિવેચન: ‘સરસ્વતીચંદ્ર’ને અવલંબીને જ લખાયું છે.

પણ વિષ્ણુપ્રસાદની એક વિશિષ્ટ કામગીરી તે તો છે ગોવર્ધન-રામ અને ખીખ ગદ્યકારોની ગદ્યશૈલીની લાક્ષણિકતાઓને કંઈક પૃથક્કરણાત્મક અને વિશેષે સંસ્કારઆહી રીતે સ્ફુટ કરવાનો એક ઉત્સાહી અને જાંડી સમજલયો ઉદય. ગોવર્ધનરામની ગદ્યશૈલીના વૈવિધ્યને એમણે સૂક્ષ્મ ગદ્ય-સંવેદનાથી ઝીલી ખતાવ્યું છે અને એની ત્રણ વિલિનન ભૂમિકાઓ તારવી આપી છે. ‘સરસ્વતીચંદ્ર’ના ખીખ ભાગમાં અંધારી રાતના વર્ણન જેવાં ઉદાહરણોમાં, કવિત્વની કોટિએ પહોંચતી ગદ્યશૈલીની ત્રીજી ભૂમિકામાં, વિષ્ણુપ્રસાદ કહે છે કે, “સામાન્ય રીતે, લયનો સંયમ એ વિશિષ્ટતા છે, શૈલી છટાદાર કરવાના કે થઈ હોય તો તેને માણવાના લોભમાં ગોવર્ધનરામ તણાતા નથી, કલામાં કલા છુપાઈ જાય છે; રસરૂપ એકાકાર થાય છે અને આપણે કુદરત દ્વારા પાત્ર નિહાળીએ છીએ કે મનુષ્ય મારફત પ્રકૃતિ અનુભવીએ છીએ તેની કશી ગમ પડતી નથી.”

નવલરામ, મણિલાલ, આનંદશંકર વગેરેના ગદ્ય વિશે વિષ્ણુ-પ્રસાદે કરેલા ઘોતક ઉદ્ગારો પણ જુઓ :

● નવલરામની ગદ્યશૈલી સુગમ અને સરળ છે, અર્થલક્ષી છે, સૌંદર્યલક્ષી નથી, લારક્ષ્મ છે, આડંબરી નથી. ...

● શબ્દો પરિચિત અને વાક્યો દ્વંકાં છતાં શૈલીમાં અવજ્ઞાપ્રેરક બળરીપણું નથી.

● અર્વાચીનોમાં નવલરામની જ શૈલી પણ વધારે વિકસિત-સ્વરૂપની અને પરિભાષા પૂરતી સંસ્કૃતનો વિશેષ આદર કરનારી શૈલી રામનારાયણમાં લેવા મળે છે - પારદર્શક, તર્કાનુકૂલ અને સુઘટ. ...

● વાક્યો વાક્યઢગળ ખનવાને ખદલે વાક્યમંડળ ખને છે અને રુચિરતા સાધે છે...

● આનંદશંકરનો ગુણવિશેષ પ્રસન્નતા છે, ઔદાર્ય છે, સ્વસ્થતા છે; તે વિનોદ કરે પણ આશ્રેપ કે કટાક્ષ ન કરે. અર્થઘટન કે

વક્તવ્યસમર્થન માટે આનંદશંકર સ્મૃતિકુંજમાંથી કુસુમ ચૂંટી લાવી નિબંધમાં ગૂંથી લે છે, તેથી તેનું સૌષ્ઠવ ઘટે છે પણ સુભગતા, સામાન્ય રીતે, પોપાય છે. મણિલાલનો હિસાબ વેગીલા વાણીપ્રવાહમાં દલીલો ને વિગતોના ઓઘમાં વાચકને તાણી લે છે. ...મણિલાલમાં અભિનિવેશ, ગંભીર આલેખ અને કટુ કટાક્ષ હોય છે, પણ તેને અલંકરણ કે અવતરણની પડી નથી. એની મુદ્રા પ્રસન્ન નથી; એમાં વિદ્વ સંકુપ્ત અન્યાયપીડિત આર્ય અંતઃકરણની વેદના છે, પણ એ વેદનાને બળ મળ્યું છે અસાધારણ વિદ્વતાનું, તીવ્ર ને અચળ બુદ્ધિનું, અને પુરુષાર્થના અઅભિચારી હૃદયનું, વાસ્તે જ મણિલાલ આપણા દાર્શનિક ગદ્યકારોમાં પ્રથમ સ્થાનના અધિકારી છે.

ગદ્યશૈલીના વિશ્લેષણનું ક્ષેત્ર હજુ ગુજરાતી વિવેચનમાં ખેડાવું બાકી છે પણ વિષ્ણુપ્રસાદે ગદ્યમાં સજીવ રસ લઈ એની દિશા ખોલી આપી છે એનું કંઈ ઓછું મહત્ત્વ નથી.

## ૫. એ ધ્રુવો વચ્ચેનો વિસ્તાર

૧૯૪૦થી આરંભાતા છેલ્લા તળકાની વિવેચનાને આઘાત-પ્રત્યાઘાતના એક આલેખ તરીકે જોઈ શકાય. સાહિત્યની સમાજલિ-મુખતા અને સાહિત્યનું ontological status એ એ ધ્રુવો વચ્ચે એ વિસ્તરે છે. ૧૯૩૫ના અરસામાં સમાજવાદી વિચારસરણીની પ્રબળ અસર હેઠળ સાહિત્યમાં પ્રગતિવાદનું મોજું ફરી વળતો સાહિત્યની સમાજલિમુખતા પર ભાર મૂકવામાં આવે છે; ત્યારે તળકાના ઉત્તરાર્ધમાં સાહિત્યકૃતિમાંનાં જીવનમૂલ્યો કે વસ્તુ કે અર્થને બદલે એની કલા-આકૃતિ પર ભાર મૂકવાનું વલણ ઉગ્રપણે વ્યક્ત થાય છે. ઉમાશંકર અને સુરેશ જોશીની વિવેચના આ એ ધ્રુવોની અને એ ધ્રુવો વચ્ચેના વિસ્તારની આપણને આંખી કરાવે છે.

(ઉમાશંકર પ્રગતિવાદના એક સમર્થક તરીકે ૧૯૪૦માં પોતાની વિવેચક-કારકિર્દી શરૂ કરે છે.) એમની રજૂઆત મુજબ પ્રગતિવાદનાં મુખ્ય પ્રતિપાદનો આ હતાં : એક, સાહિત્યની, એ જીવનની - સમાજની - પ્રગતિને પોષક છે કે નહીં એ દૃષ્ટિએ કસોટી થવી જોઈએ, (આ કસોટી સરકારી નિયામકગીરી માસ્કત થાય તોયે કંઈ ખોટું નથી) અને બીજું, જીવનવિરોધી તત્ત્વો સાહિત્યના આસ્વાદમાં પણ બાધક નીવડે છે.

એ નોંધપાત્ર છે કે એ વખતના પ્રૌઢ સાહિત્યકાર-વિવેચકો રામનારાયણ, વિષ્ણુપ્રસાદ અને મેઘાણી સુધ્ધાંએ આ પ્રગતિવાદી આંદોલનનાં ભયસ્થાનો પ્રત્યે લાલગતી ધરેલી. એમણે કરેલા પ્રતિવાદનો ભૂમિકા આવી હતી : પ્રગતિશીલ દૃષ્ટિબિંદુવાળું સાહિત્ય રચાય એમ ધ્વજીયું તે ઠીક છે, પરંતુ એવા દૃષ્ટિબિંદુનો આગ્રહ રાખી પોતાને પ્રત્યાઘાતી લાગે એવા સાહિત્યનું નિયમન કરવા તૈયાર થવું એ તો, મેઘાણી કહે છે કે, નવી ખેડીઓ - નવું પુરોહિતપણું કહેવાય. ખાસ કરીને, પ્રગતિશીલતાનો ખ્યાલ જમાનેજમાને બદલાતો હોય ત્યારે આવો આગ્રહ ધણું ખોટાં મૂલ્યાંકનો ઊભાં કરે. ૨

૧. ઉમાશંકરની દલીલ એવી છે કે કાવ્યસૃષ્ટિ અન્યનિરપેક્ષ છે એવો હવાલો આપી કાવ્યની કસણી કાવ્યનાં ધોરણે જ થવી જોઈએ એમ કહેવું યોગ્ય નથી; કોઈપણ ચિદ્વ્યાપારની જેમ કાવ્ય પણ જીવનાવલંબી, જીવનનિર્ભર, જીવનમર્યાદિત, જીવનનિષ્ઠ, જીવનસાપેક્ષ છે, જીવનના નિયામક સિદ્ધાંતો કાવ્યના પણ છે, એટલે કાવ્યની કસણી જીવનશાસ્ત્ર - સમાજશાસ્ત્રના ધોરણે પણ થવી જોઈએ.

૨. ભૂતકાળની કૃતિઓના મૂલ્યાંકનમાં વિશેષપણે અગવડ પડે. ઉમાશંકરને 'શાકુન્તલ' જેવી કૃતિઓનો પ્રગતિશીલતાની દૃષ્ટિએ વિચાર કરવા જતાં મસ્કેલી પડે જ છે. ભૂતકાળની કૃતિઓ પૂરતી છટછાટ મૂકીએ તો વર્તમાન સમયની કૃતિઓને બંધનોમાં જકડવાની શી જરૂર એવી દલીલ થઈ શકે.

ખીજું, રામનારાયણ સરસ રીતે સમજાવે છે કે, વ્યવહારનો અમુક અંશ સાહિત્યકૃતિની ભૂમિકામાં આવતો હોય છે, એ લેખકને ઇષ્ટ છે એમ ન કહી શકાય અને એને આધારે સાહિત્યનું મૂલ્યાંકન ન કરી શકાય.<sup>૩</sup>

રામનારાયણે કહી છે તેવી પરિસ્થિતિ ઉમાશંકરને પ્રગતિવિરોધી લાગેલી સુન્દરમ્ની કવિતામાં જોવા મળે છે. પોતે આપેલો જૂનો કોટ આડુવાળાને શોભે છે તે જોઈ મકાનવાસી પોતા વિશે કહે છે કે “ફટ એ શરીરને—જેને ન શોભી પટ ફાટલું” શકે.” આડુવાળાને ફાટેલું વસ્ત્ર શોભી શકે છે એ વસ્તુનો સ્વીકાર ઉમાશંકરને ભેદભાવપોષક લાગે છે, પણ એ ભૂલી જવાય છે કે ફાટેલું વસ્ત્ર તો નિમિત્તમાત્ર છે. કવિનું મુખ્ય વક્તવ્ય સમાજના ભદ્ર વર્ગની શારીરિક દરિદ્રતા પ્રગટ કરવાનું છે, જે ભાગ્યે જ પ્રગતિવિરોધી હોય.

ખરી વાત એ છે કે સાહિત્યકાર કોઈ એક માનવપરિસ્થિતિ લે છે અને એ પરિસ્થિતિમાં વ્યક્ત થતા માનવસંવેદનોને કલાત્મક રૂપ આપે છે. એ પરિસ્થિતિ એને ઇષ્ટ હોય કે ન પણ હોય. એના દષ્ટિબિંદુ સાથે આપણે સહમત હોઈએ કે ન હોઈએ, માનવસંવેદનો જો પૂરી ગંભીરતાથી અને કલામય રૂપે રજૂ થયાં હોય તો આપણે એનો આસ્વાદ કેમ ન લઈ શકીએ ? સાહિત્યમાં માનવને મત કે વાદના એકમ તરીકે નહીં પણ માનવ તરીકે જોવાનો હોય છે એમ મેઘાણી કહે છે તેનો આ જ અર્થ છે અને ક્રિષ્ણિંગની દાઢમાં સામ્રાજ્યવાદનું હળાહળ ભરેલું હોવા છતાં એની કવિતાથી મેઘાણી તથા શરદ્યાબુનાં સ્ત્રીપાત્રો પોતાની જાતને પુરુષને જે રીતે નિવેદિત કરતાં હોય છે તે ખૂંચતું હોવા છતાં એના સૌંદર્યથી ઉમાશંકર આકર્ષણ અનુભવે છે

૩. દાખલા તરીકે, અમદાવાદની એક સાંકડી પોળમાં આગ લાગતાં એમાં કોઈ માણસ વીરતાથી ખીન્નઓને હગારે એવી વાર્તા હોય તો તેમાં લેખક સાંકડી પોળના પક્ષપાતી છે એમ ન કહી શકાય. એ તો પેલા માણસની બહાદુરીની છાપ જ આપણા મન પર પાડવા માગે છે.

તે આ વસ્તુસ્થિતિનું જ સમર્થન કરે છે.<sup>૪</sup> આમાં જ સાહિત્યની સનાતનતા છે અને સાચું સાહિત્ય પ્રગતિવિરોધી ન હોય એવું રામનારાયણુ આદિ કહે છે તેનો આ જ અર્થ છે.<sup>૫</sup>

પ્રગતિવાદ અંગેના આ ઊહાપોહથી સાહિત્ય અને જીવનના સંબંધની સંકુલતા અને ગહનતાનું પ્રતિપાદન થયું એ એનો મોટો લાભ ગણાય.

પ્રગતિવાદ વિશેના ઉમાશંકરના કેટલાક ઉદ્ગારો ભારે અભિનિવેશભર્યા હોવા છતાં એટલો અભિનિવેશ એમના મનમાં નહીં હોય. સાહિત્યમાં પ્રગતિત્વનો આગ્રહ રાખનાર ઉમાશંકર ૧૯૪૦માં સમકાલીન સામાજિક પ્રવાહોથી તદ્દન અસ્પૃશ્ઠ એવી ‘ખારીબહાર’ની કવિતાને સવિશેષ સૌંદર્યાભિમુખ કવિતા કહી ઉમળકાથી આવકારે છે. સમાજ-ભિમુખતા ઉમાશંકરને ઇષ્ટ છે. છેક ૧૯૫૨માં રાજેન્દ્ર જેવા પ્રતિભાશાળી કવિની કૃતિમાં વિરાટ યુગસ્પંદનોના અંકોરા પણ વરતાય નહીં એ ઉમાશંકરને ગમતું નથી, પણ સમાજભિમુખતામાં જ કવિતાનું કવિતાપણું સમાઈ જાય છે એમ માનવાની ભૂલ તો ઉમાશંકર કરતા જણાતા નથી.

સાહિત્ય અને સમાજના સંબંધનો તંત્ર ઉમાશંકરની વિવેચનામાં પાતળો પડતો જણાય છે, તૂટવાની આણી પર પહોંચે છે પણ તૂટતો નથી, ૧૯૫૦માં ઉમાશંકરનો બદલાયેલો સૂર જુઓ. તેઓ

૪. ત્યાં આપણને ઇષ્ટ કે અનિષ્ટ, પણ કલામય આકાર પામેલું માનવસંવેદન છે.

૫. ઉત્તમ સાહિત્યકૃતિઓમાં લોકોત્તર અંશે હોય અને બદલાતા રુચિતંત્ર અનુસાર વાચક પોતાને પ્રત્યાઘાતી લાગતી વસ્તુઓની ઉપેક્ષા કરીને એવા અંશેનો આસ્વાદ લઈ શકે છે એમ રામનારાયણુ સમજાવે છે, તેકે સાહિત્યકૃતિમાં એવા લોકોત્તર અંશે ન હોય કે આપણી રસકૃતિમાં ઉદારતા ન હોય તો વિરોધી જીવનવલણો રસાસ્વાદમાં બાધક નીવડે એનો એક હકીકત લેખે સ્વીકાર કરવો લેઈએ.



રૂપાટપણે કહે છે કે કવિને જરૂરી એવી શ્રદ્ધાની ભૂમિકા કોઈ નૈતિક કે સામાજિક વિચારનો આશ્રય લેવામાનથી પ્રાપ્ત થતી નથી, સાહિત્યકૃતિની મૂલ્યવત્તાનો આધાર ભૂલ વગરની સૈદ્ધાંતિક ભૂમિકા ઉપર નથી અને સાહિત્યના આસ્વાદ માટે એની પાછળની શ્રદ્ધાનો સ્વીકાર ભાવક માટે આવશ્યક નથી. તેઓ માત્ર વસ્તુસ્થિતિનું પૂરેપૂરી સંકુલતામાં પ્રતિનિર્માણ રજૂ કરવા ઉપર ભાર મૂકે છે ('અભિરુચિ', પૃ. ૩૦૨-૩, ૧૧૫).<sup>૬</sup>

એટલું જ નહીં, કવિને માટે જે શ્રદ્ધાને ઉમાશંકર આવશ્યક

૬. "એક અર્થમાં લામાત્ર પ્રચાર છે - કોઈ ને કોઈ કાળે એની અમુક પ્રકારની અસર પડતી હોય છે એ હકીકતને લક્ષમાં લઈએ તો-પણ એની અંદરનું પ્રચારમૂલ્ય એનું જીવાતુબૂત તત્ત્વ નથી. કદાચ એની આગવી જે કંઈ અસરકારકતા છે - જે રોકડા તૈયાર ઉકેલો આપવાને બદલે વસ્તુસ્થિતિનું એની પૂરેપૂરી સંકુલતામાં પ્રતિનિર્માણ રજૂ કરવામાં રહેલી છે - એની ધાર એ પ્રચારમૂલ્યને કારણે ખૂટી થવા સંભવ છે." (૧૯૫૭, 'અભિરુચિ', પૃ. ૧૧૪)

"સાહિત્યિક કૃતિની મૂલ્યવત્તાનો આધાર લેખક ભૂલ વગરની સૈદ્ધાંતિક ભૂમિકા સ્વીકારે અથવા સુપ્રતિષ્ઠિત ધર્મશ્રદ્ધાના આશરે લે એની ઉપર નથી." (૧૯૫૭, 'અભિરુચિ', પૃ. ૧૧૫)

"કાવ્યમાં, એની માનવ તરીકેની શ્રદ્ધા એ સંગીન છે કે કેમ એ વાતનું મહત્ત્વ નથી. મહત્ત્વ છે કાવ્યમાં શ્રદ્ધાની ઉપસ્થિતિનું અને એ શ્રદ્ધાવસ્તુ પ્રતીતિકર રીતે - પ્રત્યક્ષીકૃત કે પ્રસ્તુત કરવામાં આવી છે કે નહીં એ વાતનું. આપણને કાવ્યસ્વાદક તરીકે કાવ્યજગતમાંની એની પ્રતીતિકરતા પર્યાપ્ત છે. ભાવક તરીકે કે માનવ તરીકે કાવ્યમાંની કવિની શ્રદ્ધા સાથે આપણને મેળ ન હોય તોપણ કશો અંતરાય નડતો નથી." (૧૯૬૭, 'સંસ્કૃતિ', નવે. ૬૭, પૃ. ૪૨૧)

"કલાસર્જનનો આ એક વિરોધાભાસ (paradox) છે કે કોઈ પરમ શ્રદ્ધા વગર સર્જક ઉત્તમ કલા સર્જ શકતો નથી, અને એ કલાના આસ્વાદ માટે એની પાછળની શ્રદ્ધાનો સ્વીકાર એ ભાવકને માટે ફરજિયાત નથી." (૧૯૫૦, 'અભિરુચિ', પૃ. ૩૦૩)

ગણે છે તેના સંકેતોને પણ તેઓ બદલાવે છે - વિસ્તારી મૂકે છે. આજના જગતની વૈજ્ઞાનિક બુદ્ધિને કારણે જીવન-મૂલ્યોમાંથી શ્રદ્ધા બિડી ગઈ છે (જે સર્જનપ્રવૃત્તિની મંદતા માટે જવાબદાર છે) એમ કહેવામાં શ્રદ્ધાનો એક સંકેત છે, તો આ બૌદ્ધિક તકેદારી અને પ્રામાણિકતાને શ્રદ્ધા જેટલી સત્ત્વવંત ગણવામાં શ્રદ્ધાનો ખીજો સંકેત રહેલો છે. શ્રદ્ધાના સંકેતને ઉમાશંકર એટલો વિસ્તારી મૂકે છે કે એમાં બળવંતરાયના 'શાપૂ' તહને' કાવ્યમાં છે તેવી કહેવાતી 'અશ્રદ્ધા'નો પણ સમાવેશ થઈ જાય છે, કારણકે એમાં કવિની એક આંતરપ્રતીતિ રજૂ થઈ છે. આમ જીવનમૂલ્યોની શ્રદ્ધાને સ્થાને અંગત આત્મપ્રતીતિનું જગત આવી બેસે છે. અંતે, ઉમાશંકરની વિવેચનામાં, કાવ્યસિદ્ધિ જ કવિના એકકેન્દ્ર થવાના, એની શ્રદ્ધાના પુરાવારૂપ બની જાય છે<sup>૭</sup> અને "કવિને કાવ્ય સિદ્ધ કરવા ઉપરાંત ખીજ કોઈ શ્રદ્ધાની, કવિ તરીકે, જરૂર ખરી? ... પોતાની સમગ્ર કાવ્યસૃષ્ટિ એ જ કવિની શ્રદ્ધા." )

સાહિત્યનો સમાજ સાથેનો સંબંધ અહીં વૃહું-વૃહું થઈ રહ્યો હોય એવું આપણને લાગે છે. પણ ના, ઉમાશંકર સાહિત્યવિચારમાં બળવાખોર થવા માગતા નથી. કાવ્યને જીવનની ભૂમિકામાંથી ઉખેડી સ્વતંત્ર મોલો આપવાનું સાહસ તેઓ કરતા નથી. ૧૯૬૭ની સાહિત્ય-પરિષદના પ્રમુખીય વ્યાખ્યાનમાં ઉમાશંકર કવિતાને કવિતા બનવા માટે કવિની 'કવિ તરીકેની' શ્રદ્ધા પૂરતી છે<sup>૮</sup> એમ માનીને ચાલે છે.

૭. "છિન્નસિન્ન હોવાના સાક્ષાત્કારને કાવ્યમાં સફળ અભિવ્યક્તિ મળે તો ઝાઝામાં ઝાઝું એ કાવ્યસર્જનની ક્ષણ પૂરતું તો એક-કેન્દ્ર (integrated) થઈ શકાયું છે એનો એ કાવ્ય પોતે જ પુરાવો બની રહે. એટલું જ નહીં પણ એક-કેન્દ્ર થવું એ મનુષ્યની પહોંચમાં છે એ વાતની પ્રતીતિ કરાવી રહે."

૮. ત્યાં કવિના ચાર શ્રદ્ધાસૂત્રો ઉલ્લેખાયાં છે : શબ્દ નાદતત્ત્વ, કવિકર્મ અને કવિતા વિશ્વરહસ્યનો અણસારો આપી શકે તેમાં શ્રદ્ધા.

છતાં કાવ્યકૃતિને માતબર અને મહાન બનાવવા તો કવિની ‘માનવ-તરીકેની’ માન્યતાઓ, ફિલસૂફી અને શ્રદ્ધાનો ફાળો હોય છે (જે સફળ એકાકૃતિ થઈ હોય તો) એવું તેઓ સૂચવે જ છે અને એટલું કહેવા સુધી પણ જાય છે કે “કવિ પોતાના યુગ સુધી સિદ્ધ કરેલા જીવનદર્શનને આત્મગત કરી શકે અને એને અલિપ્યકિત આપી શકે ત્યારે એની કૃતિમાં જાણે એક નવું પરિમાણ ઉમેરાતું ન હોય એવું જોવા મળે છે.”

સાહિત્યની સમાજલિમ્બખતાનું – લલે વિશાળ સ્વરૂપમાં પણ – ઉમાશંકરને હજુ આકર્ષણ છે એ અહીં સ્પષ્ટ દેખાઈ આવે છે.

કાવ્યને કાવ્ય બનાવનાર અંશો અમુક અને મહાન કાવ્યબનાવનાર અંશો ખીજ એ ધોરણોનું એવડાપણું છે અને સાહિત્ય-વિવેચનામાં એ વારંવાર દેખા દે છે. શુદ્ધ કવિતામાં માનનારાઓ આ એવડાપણું સ્વીકારતા નથી હોતા, પણ ઉમાશંકર કંઈ શુદ્ધ કવિતામાં માનનાર નથી : “ખીજ લલિત કળાઓમાં શુદ્ધ કળા સિદ્ધ કરવાનું સંભવિત હશે તેટલું કાવ્યકળામાં નથી.” આનું કારણ, ઉમાશંકરની દૃષ્ટિએ, કવિતાનું માધ્યમ ભાષા છે. કાવ્યભાષા પરત્વેના ઉમાશંકરના વલણમાં જ થોડી દ્વિધા હોય એવું જણાય છે એક બાજુથી તેઓ કવિ જાંઠામાં જાંઠી વ્યક્તિભાષા (idiolect) વાપરી રહ્યો હોય છે, કાવ્યમાં શબ્દોએ અંતર્નિર્દેશક થવાનું છે એમ કહે છે અને કાવ્યભાષાને ‘ટીકકઓફ’ની પ્રક્રિયા તરીકે, તથા અ-પારદર્શક બનતી, વર્ણવે છે; ત્યારે ખીજ બાજુથી શબ્દ સમાજની સરજત છે એ તેઓ ભૂલી શકતા નથી, ભાષા સાથેની કવિની કામગીરીને ભાષાની ‘છટા’ કે ‘ઠરઝમરઝ’ તરીકે ઓળખાવે છે અને શબ્દની બહિર્નિર્દેશકતાનો ધ્વંસ થાય કે એને ભોગે સંગીતતત્ત્વનું અવલંબન લેવાય – કવિતા ‘અંગત’, ‘નયું’ આત્મસંભાષણું બની જાય – એને ઇષ્ટ ગણતા નથી. કાવ્યના શબ્દસંદર્ભમાં અર્થતત્ત્વને કારણે બુદ્ધિવ્યવહાર પ્રવેશની અને શબ્દ સમાજની સરજત હોઈ સમાજ-

સંદર્શના પ્રવેશની શક્યતા ઉમાશંકરને અનિવાર્ય જેવી લાગે છે અને જેમાં અર્થતત્ત્વનો ફાળો વિશેષ હોય છે એવા કવિતાના મોટા આકારો - મહાકાવ્ય, આખ્યાનકાવ્ય, ખંડકાવ્ય તથા નાટક-નવલકથા જેવા પરલક્ષી પ્રકારોનો મહિમા એમના મનમાં છે તે ખતાવે છે કે લાપાની સામાજિકતાથી ઉમાશંકર ઘણા અલિસૂત રલા છે - લાપામાં, લાપાના અર્થમાં પણ સર્જનની જે શક્યતાઓ છે એનાથી તેઓ અલિસૂ હોવા છતાં. (આ શક્યતાઓનો થોડો નિર્દેશ એમણે ‘જ્ઞાનગંગોત્રી’ ગ્રંથશ્રેણીના આઠમા ગ્રંથમાં ‘શબ્દની શક્તિ’ લેખમાં કર્યો છે.)

સાહિત્યની કળા શુદ્ધ કળાની કાટિએ પહોંચી શકે છે એમ માનવું અનિવાર્ય નથી. સાહિત્યકૃતિનો અર્થસંદર્શ અને માનવ-વ્યવહારનો સંદર્શ રસનું ઉપાદાન બની શકે તેમ છે એમ માનવું પણ ખોટું નથી. વિષ્ણુપ્રસાદ સ્વધીતા વિવેચકો એમ માનતા જ આવ્યા છે. પણ આ બધી સ્થાપના સૂક્ષ્મ તાર્કિક ભૂમિકા ઉપર થવી ઘટે. “શુદ્ધ કવિતાના આગ્રહીઓ મોટી રચનાઓમાંથી અમુક ઊર્મિરસિત પંક્તિઓ કે કાવ્યખંડોને જિંચકી લઈ બાકીના અંશોને ભેગવાળી રચના લેખવાના. પણ આવી કૃતિઓનો સમગ્ર આકાર એ કાવ્યાનંદ-સમર્પક હોય છે” એમ કહેવામાત્રથી નહીં ચાલે. ડૉ. લાયાણીએ તો શુદ્ધ કવિતા વિશે એક પાયાનો પ્રશ્ન કર્યો છે - પરિચિત અર્થના ટેકા કે સહારા વિના શબ્દના કેવળ વર્ણો કે તેમનો કેવળ લક્ષ કાવ્યની આગવી અનુભૂતિ કેટલી કરાવી શકે કે તેનો વિશિષ્ટ આસ્વાદ કેટલો આપી શકે? તેઓ નોંધે છે કે ધ્વનિ, રંગ વગેરેને પણ કેવળ તેમની ખાતર જ આસ્વાદવાની આપણી શક્તિ પણ અત્યંત મર્યાદિત છે.

ઉમાશંકરે ચર્ચેલા સંક્રમણના મુદ્દામાં પણ એમની સમાજ-ભિમુખતા વરતાઈ આવે છે. આરંભમાં ઉમાશંકર કલાસર્જનમાં માત્ર સમસંવેદનની વૃત્તિ જ નહીં પણ સામાજિક ધ્યેય - પોતાનું દર્શન અન્યમાં સંક્રાન્ત કરવાની લાલચા - જુએ છે અને સર્જકને

માટે ભાવકતા અસ્તિત્વનું બાન આવશ્યક ગણે છે; કવિ માટે વિશેષપણે કેમકે એ સમાજઘટિત ચબ્દનો ઉપયોગ કરે છે. (કવિતામાં ભાષા અ-પારર્થક બનતી હોય તો આ કાર્યકારણસંબંધ કેટલો ટકી શકે ?) પછીથી ઉમાશંકર પોતાના મતને એટલો પરિપૂર્ણ કરે છે કે કવિ કાવ્યરચનામાં એકાગ્રતાથી ગૂંથાયો હોય ત્યારે કંઈક સંક્રાન્ત કરવા માગે છે એવા વિચારમાં એવું ચિત્ત લાગ્યે જ રોકાતું હોય. છતાં અવગમનમાં સાધારણીકરણને નિમિત્તભૂત તો તેઓ માને છે. આ સાધારણીકરણ કદાચ ‘અનુભવનું સર્વસાધારણ ધોરણ’ પણ હોય. સાહિત્યનો સમાજસંબંધ, આમ, ઉમાશંકરથી છૂટો નથી.

એ ખાસ નોંધપાત્ર છે કે સાહિત્યમાં સમાજસંબંધ, શ્રદ્ધા કે દર્શનને આવશ્યક લેખતા ઉમાશંકર એને પ્રત્યક્ષીકૃત કરવાના ધર્મ ઉપર પણ પૂરતો ભાર મૂકે છે. વર્ણન વિનાના દર્શનની એ સ્થિતિ જ કદી શકતા નથી. તેઓ કરે છે કે “કાવ્યમાં thinking એટલે thinging - વિચારણા એટલે વસ્તુનિર્મિતિ.” કાવ્યસૃષ્ટિનું સત્ય એની વિશિષ્ટ આકૃતિમાં વિરાજતો અનુભવ હોય છે એવું એમણે છેક ૧૯૪૦માં કહેલું. આમ છતાં સિદ્ધાંતચર્ચામાં ઉમાશંકરે કવિનાં પ્રયોજનો, એની શ્રદ્ધા, એવું દર્શન, એને થતી પ્રેરણા, એની જવાબદારી આદિ વિશે કરેલો જીઠાપોઠ નેતાં એમની નજરમાં કાવ્ય કરતાં કવિ વિશેષપણે રહ્યો છે એમ કોઈ ફરિયાદ કરે તો એમાં વજૂદ છે, પરંતુ ‘મારી બકાર’ની સમીક્ષા ‘આંતરદર્શન’થી માંડીને ‘પરચીસીની કવિતા’ અને છેક ‘ખીચ ત્રીચી’ સુધીનાં લખાણો નેતાં ‘આંખ, કાન અને નાકની કવિતા’ને મુખવિદ્યલાલે ઝીલતા, અલિ-વ્યક્તિની મથામણોના અન્વેષણના એક ભાગ રૂપે ભાવપ્રતીક, ઇંદોલન, સ્વરચ્ચંબનસંકલના આદિના પ્રયોગોની નોંધ લેતા અને કવિકર્મ મારફતે કવિના ભાવજગત સુધી પહોંચવાનું કરતા ઉમાશંકરની મનોરમ છપ્પી લિપસી આવે છે. રચના કે રીતિને ઉમાશંકર કદાચ કવિના દર્શનના પ્રયોધન (exploration) તરીકે પણ જોતા હોય,

જેમકે, તેઓ ૧૯૬૨માં કહે છે : “કાવ્ય એ કોઈ અગાઉથી નક્કી કરેલી વસ્તુઓનો પદ્ધાનુવાદ નથી.” “કવિની મૂળ વિભાવના શી હતી તેનો ખ્યાલ તો કાવ્યરચના પૂરી થયા પછી જ મળી શકે છે, તે પહેલાં નહીં જ !”<sup>૯</sup> આમ, રીતિનું મહત્ત્વ કરવામાં “અનુભવની વિશિષ્ટતા અનુભવમાં જ અંતર્ગત છે. પ્રાસ-અપ્રાસત્વ, છંદ-અછંદત્વ...રચનાપ્રક્રિયાનો કોઈપણ અંશ અનુભવને વિશિષ્ટતા અર્પી શકતો નથી” એ જાતની વિષયપ્રસાદની સ્થિતિથી ઉમાશંકર આગળ ગયા છે એ સ્પષ્ટ છે.<sup>૧૦</sup>

આમ છતાં કેવળ ટેકનીકમાં ઉમાશંકરને બહિર્દષ્ટિ જણાતી હોય, દરેક સાહિત્યના ઇતિહાસમાં આવતા રીતિકાળમાં ‘વેરાન વગડા’ દેખાતા હોય અને કોચેએ કલાના બાહ્ય દેહનો કાંકરો લગલગ કાઢી નાખવાની આત્યંતિક દલીલ કરી એમાં એમને ઇષ્ટાપત્તિ લાગતી હોય તો એનું કારણ એ છે કે કવિતા કેવળ શબ્દની કરામત, શબ્દનું જાદુ લેખાઈ ન જાય, એ આધ્યાત્મિક પદાર્થ છે એ વીસરાઈ ન જાય એની એમને ચિંતા છે.

(ઉમાશંકરની સાહિત્યવિચારણામાં મૌલિકતા કે અસાધારણતા છે એમ ભાગ્યે જ કહી શકાય, પરંતુ કવિતાની સમાજનિષ્ઠા અને કવિતાની આગવી શબ્દાકૃતિ આ બે ધ્રુવો વચ્ચેથી માર્ગ કાઢવાની, એક સમાધાનની ભૂમિકા શોધવાની એક સજાગ સર્જકની મથામણ

૯. જોકે ૧૯૪૯માં ઉમાશંકરે કવેતાઈ રીતે કહી નાખેલું કે  
પહેલાં સહજભાવે જે સહે તે મનમાં રચી,  
પોતાને પૂછીપૂછીને ઉતારી લઈ જુ પછી.

૧૦. નાટકમાં ‘શુ’ (the what) ને બદલે ‘કેવી રીતે’ (the how) એ વધુ મહત્ત્વનું છે એમ પણ ઉમાશંકર દર્શાવે છે. પછીથી ઉમાશંકર કવિનાં પોતાનાં નિવેદનોથી જુદી જાતની કાવ્યકૃતિ નીવડી આવે છે એમ કહેવા સુધી જાય છે, પણ રચના દ્વારા કવિ દર્શન નિવેદન કે અનુભૂતિ સર્જે છે એમ કહેવા સુધી જતા નથી

તરીકે એ અત્યંત નોંધપાત્ર છે.)

(ઉમાશંકરે નિબંધ, એકાંકી, ટૂંકી વાર્તા, નાટક, સોનેટ, ખંડકાવ્ય એ પ્રકારો વિશે તેમજ શૈલી વિશે, ક્યાંક અભ્યાસના નિયોક્ષ્ય સમગ્રદર્શી પરિચય રૂપે, ક્યાંક વિહંગાવલોકન રૂપે, ક્યાંક સંક્ષિપ્ત માર્મિક નોંધ રૂપે તો ક્યાંક મુદ્દાના ફેરતપાસના ઊદાપોહ રૂપે પણ દેટલાક સુંદર લેખો આપ્યા છે.) એમાં બધે જ તે-તે પ્રકારની વ્યવર્તક લાક્ષણિકતાઓને સ્પષ્ટ રીતે, કેટલીક વાર દર્શાવતી મદદથી, ઉમાશંકર દોશલથી શબ્દબદ્ધ કરી આપે છે. લાલિત નિબંધની સર્જકતા, એકાંકીનું સઘન સંવિધાન, ચાર યુગોમાં નાટ્યસાહિત્યે પ્રગટાવેલી આગવી મુદ્રાઓ, શૈલીનો વસ્તુ સાથેનો આંતરસંબંધ - આ બધાં પર ઉમાશંકરે કેવી આંગળી મૂકી આપી છે તે જુઓ. આટલા સાહિત્યપ્રકારોનો આવો સ્વચ્છ સૂઝભર્યો અભ્યાસ ગુજરાતીમાં કદાચ પહેલી વાર જ સાંપડે છે. આ ગાળામાં જયન્તિ દલાલે પણ એકાંકીની રચના અને ટૂંકી વાર્તાના સ્વરૂપ વિશે કેટલુંક વિચારચંક્રમણ કરેલું છે, પરંતુ તે એક સર્જકની હેસિયનથી, પોતાની સામેના પડકારોના સંદર્ભમાં થયેલું, આપણી વિચારણાને નવી ગતિ આપે એવું, પણ સુક્ત ચિંતન છે. ઉમાશંકરનો અધ્યાપકીય સ્વાધ્યાય છે.

(ઉમાશંકરનું સઘળું સાહિત્યચિંતન એમના આગવા કાકુઓ અને ભાઈ લઈને આવે છે, આમ છતાં સમીક્ષક ઉમાશંકરની જામી કોઈને વધારે રમાણીય અને ચિરંજીવ લાગે તો નવાઈ નહીં. ઉમાશંકરની સમીક્ષાપ્રવૃત્તિ અનેકરંગી છે. અખો, 'શાકુન્તલ' અને 'ઉત્તરરામચરિત'ની સમીક્ષાઓમાં તેઓ એક તલસ્પર્શી અભ્યાસી વિદ્વાન અને રસજ્ઞ આલોચક તરીકે દેખાય છે, 'શરદ્પૂનમ', 'જોગાજોગ' અને 'મેલા આંચલ'ની સમીક્ષાઓમાં લય, વર્ણુસંવાદ, પ્રતીક, કટાક્ષ જેવાં તત્ત્વોની તપાસ દ્વારા કૃતિના સંઘટનનું વ્યાકરણ આપતા વસ્તુલક્ષી વિશ્લેષક તરીકે નજરે પડે છે (નવલકથાની આ જનતની સમીક્ષા તો આપણે ત્યાં વિરલ છે), તો ઘણી વાર એ

પુનઃસ્થાપિત કરવા પ્રેરનાર કદાચ આ નવ્ય વિવેચના હોય. વીસમી સદીમાં પશ્ચિમના દેશોમાં મહાયુદ્ધોએ માનવમૂલ્યોને છિન્નન્નિન્ન કરી નાખ્યાં, યંત્રવિજ્ઞાનના વિકાસે માનવસંબંધોનાં જુદાં જ પરિમાણો પ્રગટ કર્યાં તેમજ માધ્યમો અને ટેકનીકોની શક્યતાઓને પણ વિસ્તારી મૂકી. મનોવિજ્ઞાનના વિકાસે માનવચિત્તના અગોચર પ્રદેશોને ખુલ્લા કર્યાં. જીવન અને વિજ્ઞાનના આ નવા સંદર્ભોએ કલા અને સાહિત્યનાં રૂઢ પાલો અને ચુસ્ત વર્ગીકરણોને તોડીફોડી નાખતાં આંદોલનો જન્માવ્યાં. આપણે ત્યાં સુરેશ જોશી સમગ્રતાથી આ આંદોલનો ઝીલે છે અને ગુજરાતી સાહિત્ય અને વિવેચનને નવી દિશા ચીંધવાનું પુણ્યકર્મ કરે છે.

આ નવ્ય વિવેચનાનું મુખ્ય લક્ષણ એ છે કે એ કળાકૃતિ કે સાહિત્યકૃતિને એક સંરચના, એક આકૃતિ કે રૂપનિર્મિતિ તરીકે જુએ છે. અત્યાર સુધીના વિવેચનમાં સાહિત્યકૃતિના મૂલ્યાંકનમાં એની સામગ્રી, એમાં રજૂ થયેલા અનુભવ કે ભાવ કે દર્શનનું કોઈ ને કોઈ રીતે માહાત્મ્ય થતું. સંક્રમણના આપારને સ્વાભાવિક ગણવામાં આવતો અને રૂપનિર્મિતિને સંક્રમણનું માધ્યમ ગણવામાં આવતું. સંક્રમણ માટે સાધારણીકરણની અપેક્ષા રાખવામાં આવતી. હવે, સુરેશ જોશી શું કહે છે તે જુઓ :

- સાહિત્ય કે કલામાં આપણે ભાવ નહીં પણ ભાવના આકારને પામીએ છીએ.
- વસ્તુનું સાધારણીકરણ નહીં પણ વિલોનીકરણ કલામાં થતું લેઈએ.
- અગ્નિશિખાએ જ જેમ ધી, દિવેટ વગેરે સામગ્રી અવશિષ્ટ રહે એ ઇષ્ટ સ્થિતિ છે તેમ આકાર રૂપે જ કળાનાં ઉપાદાન અવશિષ્ટ રહે એ ઇષ્ટ સ્થિતિ છે.

અગ્નિશિખાનું દર્શાવે બતાવે છે કે સુરેશ જોશીને મતે આકૃતિ કે રૂપ એ કોઈ બાહ્ય ખોખું નથી, એમાં સામગ્રીનો પરિહાર નથી,



પણ સામગ્રીના આગવા પરિમાણને વ્યક્ત કરવાની ક્રિયા છે. સુરેશ જોશી, ક્યારેક, પોતાના વાર્તાલેખન અંગેના નિવેદનમાં કહ્યું છે તેમ, આત્મતિક અને આપણને ભરમાવે એવી રીતે કહી નાખે છે કે “લાગણીઓને ખીખાં પૂરતી વાપરી છે, આકાર ઢાળ્યા પછી વર્ચ્ય ગણી એમનો પરિહાર કર્યો છે.”<sup>૧</sup> પરંતુ સામાન્યતઃ તેઓ રૂપનિર્માણ-માં સંવેદનની વિશિષ્ટતા રહેલી છે એ રીતે જુએ છે. અલગત, આ રૂપ પછી કોઈ માધ્યમ રહેતું નથી, એ જ પ્રાપ્તવ્ય બની જાય છે.

આ રૂપનિર્માણ કેવી રીતે થાય છે? કવિને કોઈક સંવેદન થાય છે. એને એ તટસ્થ બનીને જુએ છે તેથી એનું abstraction સિદ્ધ થાય છે. એમાં પૂરક કે વિરોધી સંવેદનો ભળે છે અને વ્યાપ્તિ તથા સઘનતાવાળું સંવેદનનું નવું રૂપ પ્રગટ થાય છે. સુરેશ જોશીએ એક દૃષ્ટાંત લઈ રૂપનિર્માણની પ્રક્રિયા સમજાવી છે તે જુઓ :

કોઈને એક્સતાનો અનુભવ થતો હોય તો તે વર્ણવવાને ‘મને એકલું એકલું લાગે છે’ એમ જો એ કહે તો એથી કહેનાર કે સાંભળનાર આગળ આ એક્સતા મૂર્ત થઈ જઈતી નથી; એ ભાવને આકાર મળતો નથી. આપણું સંવેદન ઇન્દ્રિયગ્રાહ્ય હોય છે. માટે એની મૂર્તતા માટે એ બધી ઇન્દ્રિયોના પરિમાણને। વિષય બની રહે તો એ સાચા અર્થમાં વાસ્તવિક બને. આ એક્સતાના અનુભવની તીવ્રતા જ મને મારી તત્કાલીન ચિત્તસ્થિતિની સંકીર્ણતામાંથી બહાર ફાટીને આ એક્સતાના સ્વરૂપને સ્ફુટ કરવામાં ઉપકારક નીવડે એવી, સ્મૃતિમાં સચવાયેલી વેરવિખેર સંવેદનાઓ, અધ્યાસ - આ બધાંને પોતા તરફ ચુંબકીય બળથી આકર્ષીને એનો એક ભાવપુદ્ગલ રચી આપે છે. અપૂર્ણ શિવમંદિરમાંના ગભારામાંનો, દીપ્તી અજવાળાયા વિનાનો એકાકી સૂતો અંધકાર, સાંજ વેળાની નિસ્તબ્ધતામાં મંદિરની આરતીનો પ્રસરી જઈને લોપ થતો ઘંટારવ, જીર્ણ અવાવરુ વાવને તળિયે

૧. કલાકૃતિમાં પ્રસ્તુતને અપ્રસ્તુતને હાથે સંહાર થતો હોય છે અને એને અંતે રહેતો શુદ્ધ અવકાશ જ આપણા આસ્વાદનો વિષય બને છે એમ પણ સુરેશ જોશી કહે છે.

ખાજેલાં પાણી પર કોઈક છિદ્રમાંથી આવી ચડેલું સૂર્યકિરણ - આવી ધ્વનિની, દૃશ્યની વિશ્લિષ્ટ ઘટનાઓ એકાએક એકસૂત્રે ગૂંથાઈ જઈને મારી એકલતાની અનુભૂતિને સાકાર કરી આપે છે. આ રીતે સાકાર થયેલી અનુભૂતિને ભાષામાં પ્રકટ કરતી વેળાએ હુમ્મટના પોલાણમાં ધૂમરાતા અવાજગુણવાળા ગોરંભાતા વર્ણોની યોજના કરીને એ એકલતાને વધુ મૂર્ત કરી શકાય. આ રીતે મૂર્ત થયેલી એકલતા યાગ્યી મારી અસુકસમયની ભાવાવસ્થા મટી જઈને, આ પ્રક્રિયાઓમાંથી પસાર થવાને કારણે, વ્યક્તિ-નિરપેક્ષ સ્થળકાળ-નિરપેક્ષ સદાને માટે આસ્વાદ્ય એવી કલાકૃતિ બની રહે છે.

એ રીતે રૂપબદ્ધ થયેલું સંવેદન એ પછી અપૂર્વ અનુભૂત વસ્તુ બની રહે છે. દેખીતી રીતે જ, અહીં કવિના દ્રષ્ટા કે અનુભવને વાચા આપનાર તરીકેના કાર્ય કરતાં સદા તરીકેના કાર્ય પર વધારે ભાર મૂકવામાં આવ્યો છે. પ્રેરણાના આવેગમાં કવિ કંઈક ઉદ્દગાર કરી બેસે છે એ ખ્યાલ પણ હવે છોડી દેવામાં આવ્યો છે. સર્જક ધણાબધા પડકારોનો સામનો કરીને રૂપનિર્માણ કરે છે. અને કાવ્યની પરીક્ષા પણ એ રૂપનિર્માણને આધારે જ કરવી જોઈએ. એટલે કે કાવ્યનાં વર્ણ, શબ્દાર્થ, શબ્દચિત્ર, પ્રતીક, હંદોલય આદિ અનુભૂતિના નવા નવા આકારો, લાગણી-લાગણી વચ્ચેના નવા સંબંધો અને સંદર્ભો સર્જવામાં કઈ રીતે ભાગ લેજવે છે એની તપાસ એ જ વિવેચનનો ખરો વિષય ગણાય.

સુરેશ જોશી એક બાબુથી રૂપનિર્માણનું મહત્ત્વ કરે છે તેમ બીજી બાબુથી રૂપબદ્ધ થયેલી કોઈપણ સંવેદનાને તુરંત કે નગવય ગણવા તૈયાર નથી. વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીએ નવી કવિતાની 'અદ્યસ્વદ્ય પ્રત્યક્ષ'ને શબ્દબદ્ધ કરવાની પ્રવૃત્તિ પ્રત્યે આક્રોશ વ્યક્ત કરેલો. એમણે કાવ્યમાં સૌંદર્યનો આગ્રહ રાખ્યો પણ સૌંદર્યની એવી સંક્રાણ્તિ વ્યાખ્યા સ્વીકારી કે જેમાંથી, સુરેશ જોશી કહે છે તેમ, ઘણાં અનુભૂતિવિધો યાકાત રહી જાય. સુરેશ જોશી સંવેદનના જગતને ઈકો સીમામાં પૂરવા માગતા નથી. સૌંદર્યને સ્થાને સામર્થ્યનો આગ્રહ.

રાખવાનું તેઓ સૂચવે છે અને રૂઢ પ્રતિભાવોના તંત્રને ફગાવી દઈને નવેસરથી જ બધી ઇન્દ્રિયોને, નવા પ્રતિભાવોની શોધના સાહસ માટે દોડાવવી જોઈએ એવો અભિપ્રાય દર્શાવે છે.<sup>૨</sup> આ ઉપરાંત, એમની તો ફરિયાદ છે કે આપણા સર્જકો વાસ્તવની એક સંકુચિત-મર્યાદિત સૃષ્ટિમાં - છુદ્ધિગમ્ય વાસ્તવની સૃષ્ટિમાં પુરાયેલા રહ્યા છે. તેઓ પોતે તો ચૈતસિક વાસ્તવના આગ્રહી છે અને સ્વપ્ન, તંદ્રાવસ્થા, કપોલકલ્પિત, ખાલ્યાવસ્થાની કલ્પના, અસંગતતા આ સર્વમાં સત્યના મૂલ્યવાન અંશો રહેલા છે એમ માને છે. એમની દૃષ્ટિએ સત્ય એટલે સન્તતિ - pure state of existing, ચેતનાની શુદ્ધ પ્રગટી સ્થિતિ.

જો કાવ્યમાં સામગ્રી કે દર્શનનું નહીં પણ રૂપનિર્માણનું મંડરન હોય તો કાવ્ય-કાવ્ય વચ્ચે તારતમ્યનું - ઉચ્ચાવચનાનું ધોરણ શું? સુરેશ જોશી કહે છે કે માધ્યમની શક્યતાઓને જો કવિ વધારે પ્રમાણમાં સિદ્ધ કરે, ઓછામાં ઓછી સામગ્રીના ઉપયોગથી જો કવિ વધુ સિદ્ધ કરે - રહસ્યના વધારે વ્યાપક વિસ્તારને પોતાના વ્યાપમાં લઈ શકે એ ઉચ્ચ કવિ.<sup>૩</sup> કૃતિની દીર્ઘતા-લઘુતાનાં ધોરણો, ભૂમિકાવ્ય-મહા-કાવ્યના ભેદો આ વિચારણામાં અપ્રસ્તુત બની જાય છે; ટૂંકી વાર્તા પણ epic tenor (મહાકાવ્યનું ધોરણ) ધરાવતી હોઈ શકે છે.

માધ્યમની શક્યતાઓ સિદ્ધ કરવી એટલે શું? સુરેશ જોશી કહે છે કે “કવિ કશુંક કહેવા માગતો નથી, એ કશુંક કરવા માગે છે અને એનું એ કાર્ય તે ભાષાનું પુનર્નિધાન, ભાષાનો અપૂર્વ વિનિયોગ”. સુરેશ જોશીએ ભાષાના અપૂર્વ વિનિયોગની અનેકવિધ શક્યતાઓનો પોતાના વિવેચનમાં વારંવાર ઉલ્લેખ કર્યો છે - ભાષાનું ત્રિસંવાદી

૨. કલાનો આનંદ એ પણ સુરેશ જોશીની દૃષ્ટિએ અંગત રીતે અનુકૂળ સંવેદ લાગણી નથી, એ heightened awarenessના અનુભવનો, ચૈતન્યની સત્ત્વ અવસ્થાના અનુભવનો આનંદ છે.

૩. કાવ્યના મૂલ્યાંકનનું એક ધોરણ સુરેશ જોશી એવું આપે છે કે “કવિ આપણા અવકાશો જોડે શું કરે છે?”

પોત (discordant texture), ધ્વનિ એક્સ્ટ્રીલાપ્શન, કલ્પનોનાં વિકૃતીકરણ (distortion) અને ઘનીકરણ (condensation), પ્રતીકની લિન્નલિન્ન પ્રકારની રચના વગેરે. આ બધાંને ઉદાહરણોથી સમર્થિત કરવાનું - સુગમ બનાવવાનું એમનાથી બહુ બની શક્યું નથી, પણ પોતાની કૃતિસમીક્ષાઓમાં તો એમણે લાપાના અપૂર્વ વિનિયોગને તપાસવાનો ઉપક્રમ રાખ્યો છે ખરો.

સાહિત્યમાં વધુ ને વધુ મૂર્તતાનો આગ્રહ રાખનાર અને નવા જ ઉદ્વિગ્નપ્રતિભાવો તથા વાસ્તવની અગોચર ભૂમિઓની શોધમાં લાગવાનું કહેનાર વિવેચનમાં કલ્પનો અને પ્રતીકોની ચર્ચા મહત્વની બની રહે તે સમજાય એવું છે. પ્રતીકના સ્વરૂપને અને કાર્યને તો, સુરેશ જોશી, ગુજરાતી વિવેચનમાં પહેલી વાર સૂક્ષ્મતાથી તપાસવાનો પ્રયત્ન કરે છે. પ્રતીક વિશે તેઓ એમ કહે છે ખરા કે “પ્રસ્તુત દ્વારા થતું અપ્રસ્તુતનું સૂચન એ પ્રતીકનું લક્ષણ છે.” પણ પ્રસ્તુત અને અપ્રસ્તુતને જોડવાની કાવ્યની રીતિ સૂક્ષ્મ બનતી ચાલી છે એની તેઓ નોંધ લે છે, અને પ્રસ્તુતનો અપ્રસ્તુતને હાથે સંહાર થાય છે એમ કહેવા સુધી પણ જાય છે. કાવ્યના શબ્દોને તેઓ સ્પ્રિંગબોર્ડ તરીકે પણ વર્ણવે છે, જે અનુભૂતિના અપરિમેય વિસ્તારમાં વિહરવા આપણને મૂકી દે છે. દોસ્તોયેવ્સ્કીની નવલકથા ‘કાઇમ એન્ડ પનિશમેન્ટ’ માં ઘોડીને ફટકારતા ખેડૂતનું સ્વપ્ન રાસકોલનિકોવને આવે છે તે, કથાના લિન્નલિન્ન સંદર્ભોમાં કેવા લિન્નલિન્ન સંકેતો ધરાવે છે તે સુરેશ જોશીએ સ્કુટ કર્યું છે (‘કથોપકથન’, પૃ. ૧૫૮-૯) તેમાં આ મુદ્દાનું સમર્થન જોઈ શકાય.

તો, હવે, સંકેતની નિશ્ચિતતા નહીં પણ અપરિમેયતા કાવ્યનું લક્ષણ બની જાય છે. સુરેશ જોશી કહે છે કે “કાવ્યનો અર્થ તો કાવ્યસમસ્ત છે”, “એ અર્થ સમૃદ્ધ છે, માટે એમાં એકવાક્યતા ન સંભવે, પણ આ એકવાક્યતાનો અભાવ તે સંદિગ્ધતાને કારણે નથી, પણ અપરિમેયતાને કારણે છે.” કાવ્યના અર્થની અનિશ્ચિતતા-

અપરિમેયતાના આ ખ્યાલને સુરેશ જોશી કયાં સુધી લંગાવે છે તે પણ જાણો : “કવિની કવિતા તો પેલા શબ્દોમાં નથી, પેલી પંક્તિઓમાં નથી પણ આ બધાંની વચ્ચે રાખેલા મુક્ત અવકાશમાં છે.” માલામેને આવો અવકાશ મળી હતો એમ સુરેશ જોશી નોંધે છે.

વિશ્વપ્રસાદે એક વખત એવું કહેલું કે અસ્પષ્ટતા પણ કવિતામાં સ્થાઈ હોઈ શકે છે અને અર્થનિષ્પત્તિ વગર અનુભવનિષ્પત્તિ દ્વારા રસનિષ્પત્તિ થાય એવો સંભવ એમણે સ્વીકારેલો પણ તરત જ એમણે વાતને વાળી લીધેલી, એમ કહીને કે આ નિયમ નથી, કવિતાની અપવાદરૂપ સ્થિતિ છે, અને પછીથી તો એવું સ્પષ્ટપણે જાહેર કરેલું કે કાવ્ય એ અર્થની કલા છે, શબ્દની નહીં. ઉમાશંકરે શબ્દની બહિર્નિર્દેશકતાનો ખ્વંસ ન થાય એવી ચેતવણી ઉચ્ચારી છે અને શુદ્ધ કવિતા વિશે સંદેહ પ્રગટ કર્યો છે તે આપણે જોઈ ગયા છીએ. સુરેશ જોશીની નવ્ય વિવેચના પરિચિત અર્થની નિષ્પત્તિના સ્ત્રોપાનને ઊઠાવી દઈ કે એને ગૌણ બનાવી દઈ કવિતાને શુદ્ધ કલાની દ્રષ્ટિએ પહોંચાડવા મથી રહી છે એ અત્યંત સ્પષ્ટ છે.

કાવ્યમાં જો અપૂર્વ અનુભૂત વસ્તુનું – સંવેદનના નવા રૂપનું સર્જન કરવામાં આવતું હોય, એના અર્થની અપરિમેયતા પર ભાર મૂકવામાં આવતો હોય તો “અમુક નિશ્ચિત અર્થની ભાવકને કવિ તરફથી થતી લઘાણી” એવા અર્થમાં સંક્રમણવ્યાપાર નભી શકે નહીં એ દેખીતું છે.<sup>૪</sup> એટલે સુરેશ જોશી જ્યોર્જ બેલીના શબ્દો ટાંટી સંક્રમણ એટલે અર્થનું સંવર્ધન નહીં પણ મનની તદ્દાકારતા એવા પ્રતિપાદન કરે છે. સંક્રમણના પર ભાર મૂકનારા બધી જવાબદારી કવિના ઉપર મૂકી દે છે એને બદલે સુરેશ જોશી ભાવકે પણ કદપના-વ્યાપાર ચલાવવાનો છે – એને પક્ષે પણ થોડા સાહસની અપેક્ષા છે એવું સૂચવે છે, અને કાવ્યના આસ્વાદની પ્રક્રિયાને આ રીતે

૪. સુરેશ જોશીની દ્રષ્ટિએ કળા અહંતુક નિર્માણની પ્રવૃત્તિ છે; “કવિ સ્રષ્ટા છે, સંવાદક નથી.”

સમજાવે છે : “કાવ્ય આપણી પકડમાં આવે માટે એને સંકોચવું, હસ્ત કરવું, એના કરતાં કાવ્યની સાથે આપણે વિસ્તરીએ એ ઇષ્ટ છે.” આસ્વાદની પ્રક્રિયા સંક્રમણનો વ્યાપાર બનવાને બદલે દીક્ષા કે ઉપનયન (initiation)નો વ્યાપાર બની જાય છે.

કાવ્યનો અર્થ જો કાવ્યસમસ્ત હોય તો કાવ્ય વિશે વાત કરવી કેટલે અંશે શક્ય? અપરિમેયતા એ કાવ્યાર્થનું લક્ષણ હોય અને ભાવકે એમાં પોતાનો કલ્પનાવ્યાપાર ચલાવવાનો હોય તો સમાન અનુભૂતિની શક્યતા ખરી? પછી ‘વિવેચન’નો કોઈ હેતુ ખરો? વિવેચનનો હવે અંત આવ્યો છે કે કેમ એવો પ્રશ્ન પણ સુરેશ જોશી સમક્ષ ખડો થાય છે.

આ નવી વિવેચનામાં કેટલાક ચર્ચારૂપક અંશે હોવાનો સંભવ છે. વિષ્ણુપ્રસાદે જેને અપવાદરૂપ પરિસ્થિતિ ગણી હતી તેને નિયમ બનાવવાનો અભિનિવેશ એમાં ક્યારેક પ્રગટ થાય છે, સાહિત્યના જીવન અને સમાજ સાથેના અનુબંધનો તંત્ર કપાઈ જવાની અને સાહિત્યકાર કેવળ ભાષાનો એક રીતનો વિશેષજ્ઞ બની જવાની એમાં સંભાવના છે, તેમજતાં સાહિત્ય પ્રત્યેના આપણા અભિગમમાં એ કેટલુંક પાયાનું પરિવર્તન આવ્યું છે એ રીતે અત્યંત નોંધપાત્ર છે.

છેલ્લા સૈકામાં પશ્ચિમના દેશોમાં સાહિત્યવિભાવના બદલાઈ તેમ લિન્નલિન્ન સાહિત્યપ્રકારો - નવલકથા, નવલિકા, નાટક - ની વિભાવનાઓમાં પણ મૂળભૂત પલટો આવ્યો. નવલકથા-નવલિકા જેવા પ્રકારોમાં ઘટનાઓને ભૂમિકામાં નાખી દઈ ચેતનાપ્રવાહને નિરૂપવાની રીતિ આવી, નવલકથાએ એને પ્રતિનવલ (anti-novel) કહેવી પડે એવી મુદ્રાઓ પ્રગટાવી અને નાટ્યક્ષેત્રે અસંગતની રંગભૂમિ (theatre of absurd)નું આંદોલન આવ્યું. આપણે ત્યાં સુરેશ જોશી નવલકથા-નવલિકા વિશેની આ નવી વિચારધારાને ઝીંકે છે. સામાન્ય રીતે, આજ સુધી નવલકથાને કંઈક અશુદ્ધ સાહિત્યપ્રકાર લેખકોમાં આવ્યો છે, એમાં આકારશૈલિયને સ્વાભાવિક ગ્રંથામાં આવ્યું છે ત્યારે

સુરેશ જોશી નવલકથાને પણ એક સઘન રચના તરીકે, સંવિધાન દ્વારા માનવસંદર્ભના આગવા ઝડતને પ્રગટ કરનાર કલારૂપ તરીકે જોવા ઇચ્છે છે. આમ તો તેઓ સ્વીકારે છે કે નવલકથાલેખનની અનેક રીતો હોઈ શકે, પરંતુ તોદ્દસ્તોય આદિની અને કાફકા-પ્રુસ્ત આદિની એમ બે રીતોનો તેઓ વિગતે ઉલ્લેખ કરે છે અને બંનેમાં વસ્તુસંવિધાન, પાત્રાલેખન, જીવનવાસ્તવ, ભાષાવિનિયોગ વગેરેના સંકેતો કેવા તો જુદા છે એ બતાવે છે. અત્રગત, આમાંથી સુરેશ જોશીનો પક્ષપાત ખીજી રીત પ્રત્યે છે એ અઠતું રહેતું નથી. તોદ્દસ્તોયને માર્ગે ચાલેલી ગુજરાતી નવલકથા એમને જરાયે સંતોષ આપતી નથી. (જોકે ‘પશ્ચિમમાં દૂંઝી વાર્તાનો વિકાસ’ આલેખતી વખતે એપણે તોદ્દસ્તોયની વાર્તાકથાને મોકળે મને અભિનંદી હતી.)

ગુજરાતી નવલકથામાં સુરેશ જોશીને ભાવનાપરસ્તી, છાપાળની વાસ્તવિકતા અને વધારેપડતી કથાશ્રિતતા દેખાઈ છે અને એને, એમના મતે, સંવિધાનના સંસ્કારની જરૂર છે. આ સંવિધાનનો સુરેશ જોશીનો ખ્યાલ ઘણો સૂક્ષ્મ છે. એટલે સુધી કે નવલકથામાં સ્થળ અને કાળનાં નવાં પરિભાણો સિદ્ધ કરી જે ધનીમૂન સંવેદનો નિપજ્જવી શકાય એ તરફ પણ તેઓ ધ્યાન દોરે છે. પ્રસ્તની નવલકથામાં પથારીમાં એક ખાજુથી ખીજી ખાજુ પડખું બદલવામાં તો ફેટફેટકું બની જાય છે અને ‘કાઇમ એન્ડ પનિશમેન્ટ’માં પણ ઘટનાખડુધ્રતા અને કાળવિરલતાની સંનિધિ વાસ્તવિકતાને એક નવું જ રૂપ આપે છે એની તેઓ નોંધ લે છે.

નવલિકામાં સુરેશ જોશી, પહેલાં તો ઘટનાના હાસની-પ્રતિજ્ઞા જાહેર કરે છે, પરંતુ પછીથી યોગ્ય રીતે કહે છે કે “દરેક ઘટનાને એતું આગવું વજન હોય છે. એ વજન ગળે બાંધેલા પથ્થર જેવું હોય તો વાર્તાને કુખાડે; એ વજન પાંખીની પાંખ જેવું હોય તો વાર્તાને હિડાડી શકે. પોતાની વિશિષ્ટ આકૃતિને જાળવવા પૂરતું ઘટનાનું ગુરુત્વ જાળવવું, ને gravitation સાથે એતા levitationનું

બળ પાણુ સર્જ કે પ્રગટ કરવું જોઈએ.” નવલિકામાં તેઓ એક અર્થગર્ભ — લાવગર્ભ ક્ષણ (pregnant moment)ના ત્રણ કાળના telescopingsની અપેક્ષા રાખે છે.

સુરેશ જોશીની રુચિ વિશ્વસાહિત્યના અદ્યતન પ્રવાહોથી ઘડાયેલી છે. ગુજરાતી સાહિત્ય પ્રત્યે એમનું વલણ સામાન્ય રીતે નકારાત્મક — ટીકાત્મક રહ્યું છે. પશ્ચિમની (અને જપાનની પણ) નવલકથા-નવલિકાઓની એમણે સરસ સમીક્ષાઓ આપી છે. ‘કાદમ એન્ડ પનિશમેન્ટ’ના સંવિધાનને અનેક દષ્ટિકાણથી અને અત્યંત સૂક્ષ્મતાથી તપાસ્યું છે, હેમિંગ્વેની વાર્તામાંના ગ્રે-ગ્રીનનો રોગ આદિ telescoping images તરફ ધ્યાન દેવું છે, કાફકાની ‘ધ વિલેજ ડોક્ટર’માં ‘પણ’થી જોડાયેલાં વાક્યોથી કૃતિનો મુર્મ કેવી રીતે પ્રગટ થાય છે તે જતાપ્રવા સુધી તેઓ ગયા છે. ગુજરાતીની એક પણ નવલકથા-નવલિકાને એમણે આવી સહૃદયતાથી તપાસી નથી — છેલ્લા દાયકામાં આ ક્ષેત્રમાં ગુજરાતીમાં જે પ્રયોગો થયા છે એમાંની કોઈ કૃતિને પણ નહીં. ‘સરસ્વતીચંદ્ર’ જેવી કૃતિ તો એમને, પછી, જેટલે અંશે કલાતરવને કારણે નહીં તેટલે અંશે કર્તાની જીવન-પર્યેષણને કારણે મહત્વની લાગે એમાં કંઈ આશ્ચર્યજનક નથી.

નવલકથા-નવલિકાને—મુકાબલે ગુજરાતી કવિતા પ્રત્યે સુરેશ જોશીનો કંઈક ફ્લો લાવ-રહ્યો છે એમ કહી શકાય. ‘ગુજરાતી કવિતાનો આસ્વાદ’માં ગુલામ મોહમ્મદ શેખની અદ્યતન રીતિની કવિતાને સુરેશ જોશી પુરસ્કારે એ સડજ છે, પરંતુ નરસિંહરાવથી માંડીને વેણીલાઈ પુરોહિત સુધીના કવિઓની રચનાઓમાંથી તેઓ જે આસ્વાદ અંશે પામી શક્યા છે તે આહલાદક લાગે છે. કવિતાનો આસ્વાદ કરાવવાની સુરેશ જોશીની રીતિ પણ વિશિષ્ટ છે. વિવેચનની રૂઢ પરિભાષાને ટાળીને, જે-તે કાવ્યના સંવિધાનાત્મક ઘટકોના સંસ્કારોને તેઓ સ્ફુટ કરતા જાય છે, આપણી કલ્પનાને ઉત્તેજતા જાય છે અને કાવ્યના વિશિષ્ટ લાવજગતમાં આપણને મૂકી



આપવાની નેમ રાખે છે. આ રીતે એમણે ‘વીરની વિદાય’માં શૃંગારથી શબ્દોત્પત્તિ થયેલા વીરરસને, ‘નિર્દોષ ને નિર્મળ આંખ તારી’માં ‘સાસરવાસ’, ‘પાંગરી’, ‘ઊધડયું’ આદિ શબ્દોની સાલિગ્રાયતા અને એમાં રહેલી પરિસ્થિતિની વક્તાને, ‘નયણી’માં ‘સાતે રે સમદર એના પેટમાં’ એ પંક્તિની ચમત્કૃતિને જે સહજતા અને વિદ્યુત્પ્રવાહિતાથી સ્ફુટ કરી છે તે જુઓ. બ. ક. ઠાકોરના “બેડી ખાટે ફરી વળી બધે મેડીએ આરડામાં” એ પંક્તિનું વિવરણ આ પદ્ધતિનો સરસ નમૂનો છે :

કાવ્યનો સંદર્ભ આવે છે : પરંતુ પછીથી પતિ સાથેના પ્રથમ દીર્ઘ સહવાસ માણીને, પ્રથમ પ્રસૂતિ નિમિત્તે, કાવ્યની નાયિકા ફરી પિયર આવી છે. ...સાસરે તો સાધારણ રીતે ખાટ પર ન બેસે, પણ પિયરમાં તો આવે. આરામ લોગવવાનો એનો અધિકાર, માટે કાવ્યની શરૂઆત આ અધિકારના લોગવવાથી થઈ. પણ ખાટ પર બેસતાંની સાથે જ પોતે એકલી છે એનું તીવ્ર લાન થયું; જે જીવનની નાનીમોટી બધી જ ક્રિયામાં પોતાની સાથે અવિચ્છિન્નપણે એક થઈ ગયેા છે તેની અનુપસ્થિતિનું ગ્રાણ એને લીધી ગયું ને એ બેડી ન બેડી ત્યાં તરત જ ઊભી થઈ ગઈ, માત્ર ઊભી જ ન થઈ, બધે ફરી વળી. મિથતમની સતત ઉપસ્થિતિથી ટેવાયેલી એ એની આવી અનુપસ્થિતિ એ ભ્રાંતિ જ હશે એમ માનીને, અધીરી બનીને, એ ક્યાંક આટલામાં જ હશે એમ ધારી એને શોધવા મેડીએ આરડામાં બધે ફરી વળે છે. આ વ્યાકુળતાનો દ્રુત લય કાવ્ય, મંદા-કાન્તાના સાર્થક ઉપયોગથી, પ્રકટ કરે છે. મંદકાન્તાના પ્રથમ ચાર-ચાર ખાટ પર નિશ્ચિંતતાથી બેસતી નાયિકાની આસાએશની - આરામની લાગણી પ્રગટ કરે છે; પણ તરત જ, પેલી અનુપસ્થિતિનું ઉચ્ચ લાન થતાં, એ ઊભી થઈ નવ્ય છે અને બધે ફરી વળે છે. આ ત્વરિતતા, આ બાવરી ગતિ, મંદાકાન્તાના પહેલા ચાર ગુરુ પછી એકસાથે આવતા પાંચ લઘુની મદદથી, કવિએ પ્રકટ કરી છે.

સુરેશ જોશીની આસ્વાદની રીતિમાં કોઈને સર્જનનું સાહસ-લાગે, પણ, કહેવું જોઈએ કે, એ એમને અમુક અંશે ધંબે છે.

ગુજરાતી સાહિત્ય અને વિવેચન હવે માત્ર અંગ્રેજી સાહિત્યના જ નહીં પણ વિશ્વસાહિત્યના પ્રવાહોથી વધુ ને વધુ સજ્જાન બનવા-

## ૭૮ : વિવેચનનું વિવેચન

કૃતિલક્ષી સામનો કરવાનું વિવેચને હંમેશા ટાળ્યું છે. કૃતિની નજીક પહોંચ્યા વગર, કૃતિની આસપાસ કે ચારેપાસ ગોળગોળ ફરવાની સુગમતા રાખી કૃતિથી ઘટર ચર્ચા, કૃતિમાં પ્રવેશ કરવાનું સંપૂર્ણ અસાહસ : આ બધામાં સંવેદનચોરી બહાર છે; ને તો વિવેચકની હાજરીનો કાંકરો કાઢી નાખવામાં આવે એમાં કશું અઘટિત પણ નથી.<sup>૧</sup>

કદાચ સાવ શ્રી ટોપીવાલાને અભિપ્રેત અર્થમાં નહીં, પણ અન્ય સંદર્ભોથી મુક્ત રહી કૃતિને એક સ્વાયત્ત પદાર્થ તરીકે અવલોકવી, એની સંઘટના તપાસવી, એના આગવા ઋતને પામવાનો - પ્રગટ કરવાનો પ્રયત્ન કરવો - એ અર્થમાં કૃતિલક્ષી વિવેચનાનો એક પ્રવાહ આપણે ત્યાં શરૂ થઈ ચૂક્યો છે. સુરેશ જ્ઞેશીથી આરંભાયેલી અને હવે નિયમિત ચાલતી કવિતાના આસ્વાદોની પ્રવૃત્તિ પાછળ લક્ષ્ય તો કૃતિલક્ષી વિવેચનાનું જ હતું, પછી લલે એ લક્ષ્યને પૂરેપૂરા વક્ષાદાર રહેવાયું ન હોય કે ક્યાંક વીસરી પણ જવાયું હોય અને ભળતી જ પ્રવૃત્તિ થઈ ગઈ હોય. બળવંતરાયની શતાબ્દી નિમિત્તે એની કેટલીક કાવ્યકૃતિઓ વિશેના અભ્યાસો આપવાની યોજના (‘બ. ક. ઠા.ની કાવ્યઘૃતિ’) અને ‘સંસ્કૃતિ’ના ૩૦૦મા અંક નિમિત્તે ખિનગુજરાતી કાવ્યકૃતિઓના અનુવાદો અને મિતાક્ષરી નોંધની યોજના કૃતિલક્ષી વિવેચનના વલણની જ દ્યોતક છે. ‘સંજ્ઞા’ સામયિકે (જન્યુઆરી, ૧૯૭૩) પણ કેટલીક વાર્તાઓ વિશે, વિવેચકોને વાર્તાકારોનાં નામ પણ આપ્યા વિના, વિવેચન લખાવવાનો એક પ્રયોગ કરેલો. આ સિવાય પણ રઘુવીરે કથાસાહિત્ય પરત્વે ક્યાં છેર તેવા કૃતિલક્ષી વિવેચનના છૂટાછૂટા પ્રયોગો ઘણા થયા છે અને

૧. ‘ઊહાપોહ’, નવેમ્બર ૧૯૭૧, પૃ. ૯-૧૦.

૨. મુખ્યત્વે ‘સંસ્કૃતિ’માં પ્રગટ થયેલાં નવલકથાઓનાં વિવેચનો, જેમાંનાં કેટલાંક ‘ગુજરાતી નવલકથા’માં સંગ્રહાયાં છે. તે ઉપરાંત ‘સંસ્કૃતિ’, નવેમ્બર ૭૧ તથા ‘વિશ્વમાનવ’, સપ્ટેમ્બર ૧૯૬૭માંની વાર્તાસમીક્ષાઓ,

આપણા વ્યાપક અભ્યાસોમાં પણ કૃતિનો એક કૃતિ તરીકે જ વિચાર કરવાનું વલણ જોવા મળે છે.

આમ તો, કૃતિ વિશે જ કંઈ કહીએ એટલે એ કૃતિલક્ષી વિવેચન જ ગણાય. પણ સાહિત્ય પ્રત્યેના આપણા દૃષ્ટિકોણ આજના યુગમાં વિશેષપણે આકૃતિલક્ષી બન્યો છે અને સાહિત્યકૃતિને કથાકના આવિષ્કરણને બદલે કેવળ સર્જન તરીકે જોતા પણ આપણે થયા છીએ. સાહિત્યકૃતિમાં કલ્પન-પ્રતીક, લય અને ભાષાકર્મનું આપણે વિશેષ મહત્વ કરતા થયા છીએ અને આથી કૃતિલક્ષી વિવેચન કૃતિની આંતરિક સંઘટનાને - એની કલ્પનપ્રતીક-વ્યવસ્થાને, એના લયવિનિયોગને અને એના ભાષાકર્મને તપાસવા તરફ ઢળે એ સ્વાભાવિક છે. દાખલા તરીકે, સુમન શાહ 'અશ્રુધર' અને 'દેશ'ની સમીક્ષામાં એની કલ્પન-પ્રતીકવ્યવસ્થાનો દોર પકડીને ચાલે છે<sup>૩</sup>, ભૃગુરાય 'પૂર્વાભાષ'નાં કાવ્યોનો છંદસંયોજનની દૃષ્ટિથી અભ્યાસ કરે છે<sup>૪</sup>; ચંદ્રકાંત શેઠ<sup>૫</sup>, અને ચંદ્રકાંત ટોપીવાલા<sup>૬</sup> અદ્યતન કવિતાના વિશિષ્ટ ભાષાકર્મ તરફ લક્ષ્ય દોરે છે; યોગેન્દ્ર વ્યાસ 'વસંતવિજય'ની સંરચનાનું ભાષાશૈલીની દૃષ્ટિએ વિશ્લેષણ કરે છે<sup>૭</sup>; તો રઘુવીર રાજેન્દ્ર શાહની કવિતાને<sup>૮</sup> અને ચિત્રુ મોદી લાલચંકર ઠાકર આદિની કવિતાને<sup>૯</sup> મુખ્યત્વે કલ્પન, લય અને ભાષાની દૃષ્ટિએ અવલોકે છે. ચિત્રુ મોદીએ ત્રીણવટ-ભરી ગદ્યતપાસનો એક ઉપક્રમ 'ઊહાપોહ'માં કરેલો<sup>૧૦</sup> એનું પણ સ્મરણ થાય છે.

આ બધું વિવેચન કૃતિના સાક્ષાત્ સંપર્કમાં મુકાવાનું અને

૩. 'ચંદ્રકાંત બક્ષીથી દેશ'

૪. 'ઉપહાર', સં. સુરેશ દલાલ

૫. 'પરબ', ટ્રેબુઆરી, ૧૯૭૩

૬. 'સંસ્કૃતિ' માર્ચ, એપ્રિલ ૧૯૭૩

અને 'ઊહાપોહ', જૂન ૧૯૭૪; હવે 'અપરિચિત ઝ અપરિચિત વ'.

૭. 'મણિશંકર રત્નજી ભટ્ટ - કાન્ત' સં. અનિરુદ્ધ બ્રહ્મભટ્ટ

૮. 'સંસ્કૃતિ', માર્ચ ૧૯૬૭

૯. 'મારા સમકાલીન કવિ'ની શ્રેણી

૧૦. 'ઊહાપોહ', મે ૧૯૭૪

એનું ખારીક વિશ્લેષણ કરવાનું વલણ પ્રગટ કરનારું છે. એ એક નવી અને શક્યતાથી ભરેલી દિશા છે. એમાં થયેલું કેટલુંક કાર્ય નોંધપાત્ર પણ છે. ભુગુરાય તથા યોગેન્દ્રે કરેલી છંદ અને શૈલીની તપાસ શાસ્ત્રીય અને સાધાર છે. રાજેન્દ્ર શુક્લના ‘અવાજ’ કાવ્ય વિશે લખતાં<sup>૧૧</sup> ચંદ્રકાંત ટોપીવાળાએ કરેલાં ઘણાં નિરીક્ષણો કાવ્યના ભાવજગતને સાક્ષાત્કૃત કરવામાં – આપણા ભાવસાક્ષાત્કારને સમૃદ્ધ કરવામાં સહાયરૂપ થઈ શકે એવાં છે; ચિત્ર મોદીનો પોતાના સમકાલીન કવિની કાવ્યકળાને અને સુમન શાહનો આધુનિક નવલની રચનાકળાને સમજવા-સમજાવવાનો વિવેચનશ્રમ પણ એકંદરે દાદ માગી લે એવો છે. કંઈક થઈ રહ્યું છે અને કંઈક ફલપ્રદ રીતે થઈ રહ્યું છે એવી છાપ પડે છે. આમ છતાં આ વિશ્લેષણાત્મક વિવેચનની દિશામાં કોઈ નક્કર ભૂમિકા આપણે ખરેખર કેટલી પ્રાપ્ત કરી છે તે વિચારવા જેવું છે.

વિશ્લેષણાત્મક વિવેચનને કેટલીક વાર નક્કર ભૂમિકા સાંપડેલી નથી લાગતી તેનું એક કારણ એ છે કે આપણે કાવ્યકળાને કેવળ આકૃતિપરક ગણીએ છીએ – એ કલ્પન, લય કે ભાષાની કેવળ સંરચના હોઈ શકે એવો સંભવ – કદાચ આદર્શ – સ્વીકાર્યો છે. અર્થને આપણે અવગણ્યો છે કે આનુષંગિક ગણ્યો છે. પરિણામે સંરચનાનું વિશ્લેષણ પણ અર્થપર – અર્થહીન હોઈ શકે છે. જેમકે, ચિત્ર મોદી લાભશંકરના ‘માણસની વાત’ એ કાવ્યમાંના રેલિંગ શટરના પ્રતીકના સંયોજનને સમજાવતાં લખે છે કે :

રેલિંગ શટર આ રચનાનું કાઠું બાંધનાર પ્રતીક હોવા છતાં ‘રેલિંગ શટર’ એક ચોક્કસ અર્થવિશ્વને વળગેલું રહેતું નથી અને એ રીતે અર્થભારણના કમકાણામાંથી ભિગરી જવાય છે. નરરાક્ષસ અને આસુરી સુદરીની વચ્ચે કાટ સંકોચતાં લંબાવતાં શટર્સ તે દોઈ નહીં અન્ય, પણ, “કાળજી અને અજવાસની વચ્ચે જ હું રેલિંગ

શટર થઈને પડ્યો છું” એમ લાભશંકર કહે ત્યારે શટર્સનું પ્રતીક પ્રસરતું જાય છે. એ પ્રસરના પ્રતીકને એક નવું પરિમાણ પણ લાભ-શંકર આપે છે, જ્યારે એમ કહેવામાં આવે છે : “આછા ખર્ચના ફેલિંગ શટરો પર લખેલું છે. Specially prepared for lower standards.” ત્યાં જ સ્થિર અર્થ કરીને ઊભા રહી જઈએ એવી સ્થિતિ આવે ન આવે ત્યાં તે શટર્સનો વિસ્તાર બહુ જ બની જાય છે. લાભશંકર કહે છે : “તને મારું રે મનમરઘણા / પણ આડા આવે છે / દીપકના બે દીકરા / કાજળ ને અજવાસ / વચ્ચેનાં કર્મ-ખર્ચનાં ફેલિંગ શટરો / હું હટાવી રાક્ષો નથી.” આમ ફેલિંગ શટરનું પ્રતીક સતત વિકાસમાન રહી, ક્ષણેક્ષણે અર્થવિસ્તાર પામી, આખીય રચનાનું પરિપુષ્ટ પ્રતીક બની રહે છે.<sup>૧૨</sup>

‘અર્થ’નો હવાલો આપવો પણ અર્થ સ્ફુટ ન કરવો એવી આ આધુનિક વિવેચનરીતિ વાચકનું પોતાનું ભાવજગત ખુલ્લું રાખવા માટે જ છે એમ માની શકાય તેમ નથી. કેમકે તો તો આ પ્રતીક અર્થવિસ્તાર સાધે છે એવે ભાવકને કહેવાની શી જરૂર એવી દલીલ થઈ શકે. અર્થની નક્કર ભૂમિ વિના આ જાતનું વિશ્લેષણ હવાઈ અને કેવળ તરંગી બની જવાનો સંભવ છે. વિવેચકને આપણે કહીશું, ભાઈ, તમારા મનમાં જે અર્થવિસ્તાર થતો હોય તે તો અમને કહો. અમે એનાથી બંધાઈ નહીં જઈએ પણ તમારું મન તમે ન આપો એ તો કેમ ચાલે ? કહેવાનું તાત્પર્ય એ છે કે કદપન અને પ્રતીકને કેવળ એક ટેકનોલોજી તરીકે જોવાથી કાવ્યને ન્યાય થતો નથી, કદાચ કાવ્ય પૂરું પમાતું નથી. અહીં દરેક કદપનો છે, અહીં શ્રાવ્ય કદપનો છે, અહીં ઇન્દ્રિયવ્યત્યય છે એમ કહેવામાં કૃતિલક્ષી વિવેચનની પર્યાપ્તતા છે કે કેમ તે વિચારવા જેવું છે.

લયની બાબતમાં આપણે મુગ્ધતાની દશામાંથી બહુ બહાર આવ્યા નથી. જ્યાં ચોક્કસ જાહેરાત હોય છે ત્યાં એને ભાવમર્મ સાથે સાંકળવાનું સહેલું બને છે. આમજતાં આપણું લયવિવેચન બહુધા

અંગત જાપોથી ભરેલું રહ્યું છે. ‘તડકો’ કાવ્યના લયને ચિત્ર મોદી “પાણી જેવો ધસમસ લય”<sup>૧૩</sup> કે “તરલાતો કેદી લય”<sup>૧૪</sup> કહે ત્યારે એની પાછળ એ લયનું કોઈ વસ્તુલક્ષી વિશ્લેષણ પડેલું નથી હોતું. કદાચ કૃતિની ભાવછટા, વર્ણનછટા લયની આ જાતની જાપ ઉપ-સાવવામાં કારણભૂત હોય. લય વિશે વાત કર્યા વિના આપણાથી રહેવાતું નથી - કેમકે આપણી દૃષ્ટિએ એ એક અત્યંત મહત્વનું કાવ્યસાધક તત્ત્વ છે - અને લયની આપણા મન પર પડતી અસર સિવાય આપણે કશું કહી શકતા નથી એ આપણી વિધિવક્તા છે.

શ્રી અનિરુદ્ધ બ્રહ્મભટ્ટે અદ્યતન કવિતાના લય વિશે એક ધ્યાન-પાત્ર અભ્યાસ કર્યો છે.<sup>૧૫</sup> પણ એ અભ્યાસ જ લય વિશેના ધણા પ્રશ્નો આપણી સમક્ષ ખડા કરે છે. કવિ કોઈપણ જાંદ વાપરે છે ત્યારે પોતાનો વિશિષ્ટ જાંદોલય જીભો કરે છે એમ આપણે કહીએ છીએ તે કેટલે અંશે સાચું અને કયા અર્થમાં? જાંદનું બંધારણ તો કંઈ બદલાતું નથી, એટલે જાંદોલય તો એ જ રહે, પણ કવિની શબ્દ-યોજના, વર્ણુરચના આદિને કારણે જાંદપંક્તિના પઠનમાં જે ખાસ અસરો જીભી થાય છે એને આપણે વિશિષ્ટ જાંદોલય તરીકે ઓળખાવી શકીએ ખરા? જાંદોની આકૃતિનો ભાવસ્થિતિ સાથેનો સંબંધ કેટલે અંશે વૈજ્ઞાનિક છે એયે વિચારવા જેવું છે. જાંદોલય એની પ્રકૃતિથી જ અમુક ભાવને અનુરૂપ હોય કે જાંદોલયનું આપણે અમુક રીતે પઠન કરીએ અને એની ભાવાનુરૂપતા પ્રતીત થાય આ બંને વસ્તુઓ જુદી છે. દૂકમાં, લયના બંધારણ પર ન્યાં સુધી આંગળી મૂકીને આપણે વાત ન કરી શકીએ ત્યાં સુધી લયના વસ્તુલક્ષી વિવેચનની દિશામાં આપણે ગતિ કરી ન ગણાય.

લયવિવેચનની ખીજ મુશ્કેલી એ છે કે ‘લય’ શબ્દમાં આપણે

૧૩. ‘લાભશંકર ઠાકર,’ પૃ. ૧૮

૧૪. એજન, પૃ. ૩૪

૧૫. ‘આધુનિક કવિતા : ચાર મુદ્દા’

અપ્યે-અખપ્યે ધણુંધણું ભરીએ છીએ. અઠાંદસના અને મઘલયના વિવેચનમાં આ ખાખત સ્પષ્ટ રીતે જણાઈ આવે છે. ‘લય’માં આપણે લાવ-અંશોની, શબ્દોની, વર્ણોની, પ્રાસની એમ અનેક પ્રકારની ગોઠવણી અને એનાથી ભીમી થતી અસરનો સમાવેશ કરતા હોઈએ એમ લાગે છે. દાખલા તરીકે શ્રી જયંત પાઠક સુરેશ નેશીની ‘સૂર્યા’ની પંક્તિઓ ટાંકી લખે છે કે :

આ રચનાને કોઈ દેહ જંદ નથી, છતાં વાંચતાં એક લય પકડાય છે જે કૃતિના પાંચેપાંચ ખંડમાં વ્યાપેલો છે. દરેક ખંડ ત્રણ પંક્તિનો ને એક જ વાક્યનો બને છે. ત્રીજી પંક્તિમાં દરેક ખંડમાં ‘લાવ તને’નું આવર્તન લય સર્જવામાં સહાયક બને છે. ‘આંજુ’, ‘પહેરાવું’ ને ‘દેડ’ જેવાં સમાન ધ્વનિ અને અર્થના ક્રિયારૂપો દરેક ખંડને અંતે આવતા પ્રાસનો આમાસ તેા ભિન્નો કરે છે, પણ તે ઉપરાંત કાવ્યસમસ્તની એકતાને દઢ કરી આપે છે.<sup>૧૬</sup>

શ્રી પાઠક આ કૃતિમાં રહેલી વ્યવસ્થાઓને છતી કરી આપો છે તેની સામે વાંધો નથી. પણ આ બધું આપણે ‘લય’માં સમાવીશું? અને જંદને સ્થાને આવેલા લય તરીકે ઘટાવીશું? એને આપણે કાવ્યની વિશિષ્ટ પ્રયુક્તિઓ અવશ્ય કહીએ પણ ‘લય’ના ખ્યાલને ધ્વજોખધો વ્યાપક કરી નાખવાથી લાલ થાય છે કે ધૂંધળાપણું આવે છે તે વિચારવા જેવું છે. બગવંતરાયના ‘લણુકારા’માં ‘પડે જિપડે’ એ શબ્દો દ્વારા નાવની ઊંચીનીચી ગતિ મૂર્ત થાય છે એ વાત ખરી છે, પણ એને આપણે જંદોલયનો લાગ ગણીશું? હકીકતમાં અગ્રસ્વર (‘એ’), પૃથસ્વર (‘જિ’) અને અગ્રસ્વર (‘એ’) એવી વ્યવસ્થા-માંથી ગતિની આ અસર ભીમી થતી હોવાનું જણાય છે.

કૃતિઓનું લાપાકમની દૃષ્ટિએ વિશ્લેષણ કરવાનું કાર્ય ઉપયોગી છે અને અર્થબોધ અને રસાસ્વાદને વધારે તીકણુ અને સમૃદ્ધ કરવામાં એ સકાયક થતું હોય છે. આમ છતાં એનાં પણ લયસ્થાનો ઠીકઠીક

છે. ભાષારચના પર આપણા અંગત અર્થો અને ભાવોનું આરોપણ આપણે કરી નાખીએ એ સંભવિત છે. કાન્તની “આવું કહું ત્યાં શિર શૂળ ચાલ્યું/રહું નહીં મસ્તક મત્ત ઝાલ્યું” એ પંક્તિઓમાં ‘કહું’ અને ‘રહું’ના પ્રારંભના પ્રાસો આવેગને દ્વિગુણિત કરે છે એમ શ્રી ટોપીવાળા કહે<sup>૧૭</sup> ત્યારે આરંભના પ્રાસો આવેગને દ્વિગુણિત કેવી રીતે કરે એનું કોઈ વ્યાકરણ ન હોઈ, એ વાતને એક અંગત અનુભવ લેખે જ આપણે સ્વીકારવાની કે અસ્વીકારવાની રહે છે. લાભશંકરની “સાચાં રે ભાઈ સાચાં તમેય સાચાં અમેય સાચાં/તકકાના દુકકાઓ સાચાં...” આદિ પંક્તિઓ અંગે સિતાંશુ મહેતા એમ નોંધે કે “જે કંટાળાથી આ યાદી ઉચ્ચારવાની છે, તે ‘સાચું’ એ પદનો અર્થ ખોટાપણામાં સંકેતિત કરી મૂકે છે”<sup>૧૮</sup> આને પણ આપણે સિતાંશુનો અંગત અર્થબોધ જ ગણવાનો રહે છે. પુનરાવર્તન માટે કંટાળો, કંટાળો માટે ‘સાચાં’નો અર્થ ‘ખોટાં’ એ તર્કસરણિ કંઈ સર્વમાન્ય અને સર્વ સ્થાને માન્ય ન હોઈ શકે.

અંગત છતાંયે અહીં આરોપણો છે, અર્થબોધ છે. પણ આથી આગળ વધી, આધુનિક વિવેચનમાં ભાષાકર્મો પરત્વેનો રોમેન્ટિક કહેવાય એવો અભિગમ જોવા મળે છે, આજની ગુજરાતી કવિતાને વૈયક્તિક ભાષાનિર્માણની દૃષ્ટિએ જોતા ચંદ્રકાંત શેઠ આવા કોઈ રોમેન્ટિક આવેશમાં હોય એમ જ લાગે છે. સંવેદનશક્તી ભાષા, શબ્દપ્રેરિત કવિચેતનાની ગતિ, ખુલ્લી ભાષા, શબ્દરોમાંય આદિની વાત તેઓ વળીવળીને કરે છે. પણ આ નવી ભાષાનું કશુંયે વ્યાકરણ એ પ્રસ્તુત કરી શકતા નથી. શબ્દપ્રાસથી રચાયેલી કવિતાનાં એ ઉદાહરણો આપે છે પણ પછી કહે છે કે “આ એક મથામણ છે સિદ્ધિનો પ્રશ્ન અહીં ઉઠાવવાની જરૂર નથી—ભલે એ જ છેવટે તો.

૧૭. ‘મણિશંકર રત્નજી ભટ્ટ-કાન્ત’, પૃ. ૨૮

૧૮. ‘લાભશંકર ઠાકર’, પૃ. ૧૯ પર નિર્દિષ્ટ.



મહત્વનો કાવ્યપ્રશ્ન હોય.”<sup>૧૯</sup> અરે ભાઈ, તમે ‘કવિતા’ની ભાષાની વાત કરી રહ્યા છો, તો જે ભાષાપ્રયુક્તિઓની કાવ્યપરકતા જ પ્રશ્નાસ્પદ હોય એને આધારે કાવ્યભાષાની વિભાવના કેમ ઘડી શકાય ?

કાવ્યભાષા પરત્વેની નવી વિવેચનદષ્ટિને સ્ફુટ કરવાનો એક સખળ પ્રયત્ન શ્રી ટોપીવાલાનો છે. પણ એમને વિધાનો કરવાનો - કંઈક નવું, ચમકાવે એવું કે પ્રભાવિત કરે એવું કહેવાનો જોટસો રસ છે એટલો નવ્ય કાવ્યભાષાકર્મનું શાસ્ત્ર વૈજ્ઞાનિક તટસ્થતાથી અને ધૈર્યપૂર્વક રચવાનો રસ નથી એથી જ એમનાં વિધાનોમાં ત્રીજીવટથી જોતાં આંતરવિરોધ પકડી શકાય છે - ઘડીમાં તેઓ ભાષાના સંકેતોને અર્થથી વેગળા ક્યારેય કરી શકાય નહીં એવું કહે છે, તો ઘડીમાં કવિ ભાષાને અર્થના કેન્દ્રમાંથી છોડાવીને કોઈ અન્ય કેન્દ્રમાં સ્થાપે છે એમ કહે છે. કંઈક તેઓ નવા જાગૃતમાં અટવાયેલા પણ રહે છે. જેને તેઓ અર્થની વિલાંબિત ગતિ કહે છે એ ઘણે ઠેકાણે લક્ષણાવ્યાપારની નજીક આવે છે. જેમકે, એમનું abstraction તે ઉપાદાનલક્ષણ છે.<sup>૨૦</sup> પરિચિત વિભાવનાઓની ભૂમિકા પરથી નવા ઉન્મેષોને સમજાવવાની એમણે કોશિય કરી હોત તો પરિણામ વધારે ફલપ્રદ આવ્યું હોત એમ પણ લાગે.

આજની કવિતાના ભાષાભિમુખ અભિગમની વાત કરતાં ટોપીવાલાએ વિરામચિહ્નોનો સદંતર અભાવ, ગ્રાફિક આયાસો અને સુદ્રણની ત્રિશિષ્ટ યોજનાઓથી આવતી દશ્યસંપત્તિ, શબ્દોની ધ્વનિ-વાહકતા, શબ્દોની સેન્દ્રિયતા વગેરેની લીધેલી નોંધ આજની કવિતાનાં વલણોને સારી રીતે પ્રગટ કરે છે. પણ એમનાં એવાં વિધાનો મળે છે જેમને દષ્ટાંતોએ દાદ આપી નથી. “અનુભૂતિને સ્થાને અનુભવવાની તત્ત્વલક્ષણ ક્રિયા”ની તો વાત જ સમજાતી નથી, “શબ્દો અર્થવાહક નથી, પણ ધ્વનિવાહક છે” એમ કહીને સિતાંશુની કવિતાનો જે

૧૯. ‘પરખ’, ફેબ્રુઆરી ૧૯૭૩, પૃ. ૧૫

૨૦. ‘સંસ્કૃતિ’, એપ્રિલ ૧૯૭૪; ‘અપરિચિત ઝ અપરિચિત વ’

ખંડ આપ્યો છે તેમાં ધ્વનિવાહકતા છે એમ કહી શકાય પણ અર્થ-વાહકતા નથી એવું તો કહી શકાય એમ નથી જ. તર્કબદ્ધ રચનાને બદલે રચનાના તર્કનો અનુભવ કરાવતી કવિતાના ઉદાહરણ રૂપે ટાંકેલી રાધેશ્યામની પંક્તિઓમાં કશો જ અ-તર્ક જણાતો નથી.<sup>૨૧</sup>

ટોપીવાલાના ભાષાવિવેચનમાં એક દિશા છે પણ નદી રણમાં અંધવચ્ચે લુપ્ત થતી હોય એવો ઘાટ થયો છે. ‘માધ્યમવિદ્રોહની કવિતા’માં<sup>૨૨</sup> અર્ધવાક્યો અને અવાંતરવાક્યોનો બંધ, અવાક્યો, શબ્દના તત્ક્ષણ ઉન્મેષો ઇત્યાદિનો તેઓ સદૃષ્ટાંત ઉલ્લેખ કરે છે. પણ એની કાવ્યપરકતા તેઓ યુદ્ધિગમ્ય રીતે રચાપી શક્યા નથી. એટલું જ નહીં, જેને તેઓ માધ્યમવિદ્રોહ કહે છે તેમાં ક્યાંક નવું શબ્દધક્તર છે, ક્યાંક લટકતાં રહી ગયેલાં વાક્યો છે, વાક્ય ન બનતાં હોય એવી સ્થિતિ તો ક્યાંક જ છે. પણ આ બધાનું સામાન્ય લક્ષણ તો તર્કયુક્ત અર્થસંકલનનો અભાવ જણાય છે. એ અ-તર્કની પાછળ રહેલું કાવ્યશાસ્ત્ર સમજાવવાનો એમણે પ્રયાસ કર્યો છે, પણ એ તૂટક-છૂટક છે, અધ્ધર છે અને એકંદરે એમાંથી આજું નીપજતું નથી. વળી જેણે ભાષા સામે બળવો કર્યો નથી એ રાજેન્દ્ર શુક્લની કવિતાને પણ એમણે માધ્યમવિદ્રોહની અન્ય કવિતાની સાથે બેસાડી છે એથી તો માધ્યમવિદ્રોહનો ખ્યાલ જ ધૂંધળો થઈ જાય છે.

કદપનને કદપનની ખાતર, લયને લયની ખાતર અને ભાષાકર્મને કેવળ ભાષાકર્મની ખાતર અમુક હંઠા સુધી આસ્વાદી શકાય; આ તરતોને આ તરતોની ખાતર જ આસ્વાદવાની દૃષ્ટિએ લખાયેલી કવિતાનો પણ આપણે સ્વીકાર કરીએ; જોકે આપણા કાવ્યશાસ્ત્રે અલંકાર, શૃંગાર, રીતિ, લક્ષણ વગેરેમાં કાવ્યની પર્યાપ્તતા કદી માની નથી અને એ બધાંની પાછળ વ્યંગ્ય રૂપે કશુંક પ્રયોજન અનિવાર્ય લેખ્યું છે. એ અનિવાર્ય ન લેખીએ તોપણ ઘણી કવિતામાં તો આ તરતો-

૨૧. ‘સંસ્કૃતિ’, માર્ચ ૧૯૭૪; તથા ‘અપરિચિત અ અપરિચિત વ’

૨૨. ‘ભિહાપોહ’, જૂન ૧૯૭૪

ના સંયોજનની અંતર્ગત કશુંક ભાવસંયોજન માનવભાવ-સંયોજન પણ હોવાનું અને તો પછી કલ્પન-લય-ભાષાસંયોજનની તપાસ જો ભાવસંયોજનને પ્રગટ ન કરી આપે તો એની ચરિતાર્થતા કેટલી? કલ્પન-લય-ભાષાલક્ષી વિવેચન પારિભાષિક અને વિશેષજ્ઞતાની છાપવાળું બની જાય એવો લય નથી? “See, is it not the sticks that made fire?” એમ કહેનાર વિવેચકોને કાલાંધલે દૂંકા દષ્ટિના વિવેચકો કહેલા, પોપે પણ સાહિત્યનો અભ્યાસ કરનારાઓમાં funeful foolsની વાત કરેલી. કાવ્યના વિસિન્ન ઘટકોના સઘન વસ્તુલક્ષી ખારીકાઈસર્યા અભ્યાસો આપણા આધુનિક વિવેચનના એક અત્યંત મૂલ્યવાન કાર્યદિશા છે, પણ એ આવા આક્ષેપોનો ભોગ ન બને એ જોવું એટલું જ જરૂરી છે.

આવા આક્ષેપો થવાની પરિસ્થિતિ ઊભી થાય છે એનું એક કારણ એ છે કે સાહિત્યકૃતિમાં આપણે ભાવ, વિચાર, ચરિત્ર આદિને ઘણી વાર દ્રવ્યપક્ષે ગણીએ છીએ અને આકૃતિલક્ષી વિવેચનમાં એને ખાકાત રાખવાનું વલણ બતાવીએ છીએ. વસ્તુતઃ સાહિત્યરચના એ અનેક સ્તરની સંઘટનાઓની એક સમન્વિત સંઘટના છે. સાહિત્યકૃતિની ભાવ-વિચાર-ચરિત્ર-કથા આદિ ઘટકોની સંઘટના પણ આપણા કલા આસ્વાદનો એક ભાગ હોય છે અને તેથી એની તપાસને પણ વિવેચનનું એક કાર્ય ગણવું જોઈએ. શ્રી જયંત પારેખે ‘કૃતી’ની સમીક્ષામાં એમાં અંતર્ગત ભાવવિચારને એક નિયામક બળ તરીકે જોઈ એની ભાષાની ઉપયુક્તા વિશે ઊહાપોહ કરેલો<sup>૨૩</sup> એની અહીં યાદ આપી શકાય.

આધુનિક વિવેચનમાં આકૃતિનો મહિમા એટલો બધો છે કે કાવ્યની સામગ્રીમાં રસ લેવો કે એનાથી પ્રભાવિત થવું એને ઘણી વાર અસાહિત્યિક ગણવાનું જોવા મળે છે. પણ વ્યવહારમાં કાવ્યમાંની સામગ્રીથી અસ્પૃષ્ટ રહેવાનું ભાગ્યે જ શક્ય બને છે. સુમન

શાહ 'લાવ-અલાવ' અને 'કોણ' જેવી કૃતિઓમાં એમાંની સામગ્રીને કારણે જ વિશેષ રસ લે છે. રાધેશ્યામ શર્મા તો કબૂલે છે કે એમને 'માણસની વાત'માં જેટલો રસ એના અંતર્ભૂત કાવ્યત્વ માટે પડ્યો એના કરતાં વધુ તો અનુસ્યૂત સંભાર-સામગ્રીને કારણે પડ્યો. આમાં કંઈ ખોટું થયું છે એમ કહેવાનું નથી, માત્ર ખીજા કોઈને સામગ્રીમાં રસ પડે ત્યારે કંઈક અબ્જલણ્યમ્ અન્યું એમ આપણે માની લઈએ તો એમાં ખોટું થાય છે એમ અવશ્ય કહેવું જોઈએ. દરેક યુગ-સમાજને પોતાનું એક રસવિશ્વ હોય છે અને એ રસવિશ્વના વિષયો પરત્વે કલાક્રીય સિદ્ધિમાં થોડી છૂટછાટ મૂકવાનું એનાથી જાણે-અજાણે ખની જાય છે. ગાંધીયુગની કેટલીક કવિતાની અકાવ્યાત્મકતા આજે આપણને જિડીને આંખે વળગે એવી જણાય. પણ ગાંધીયુગના સાહિત્યરસિકો એક વાતાવરણમાં શ્વાસ લેતા હતા અને એ હકીકત એમના આસ્વાદ અને અવબોધમાં ભાગ લેજો વા વિના ન રહે.

ઉપરાંત કેટલીક કૃતિઓ એવી પણ હોવાની જેમની કલાક્રીય અભિવ્યક્તિ કે આકૃતિમાં એવી વિલક્ષણતાઓ નહીં હોવાની કે જેની અર્થા કરી શકાય. ત્યાં આપણે ખુબી સામગ્રીના રસની વાત કરીને સંતોષ માનવો પડવાનો. પ્રહલાદ પારેખના 'તારો ઈતખાર' કે ઉમાશંકરના 'રહો વર્ષો તેમા' જેવાં કાવ્યોની લાવવિચારસૃષ્ટિની અસરકારકતા આપણે અનુભવીએ પણ એ લાવવિચારસૃષ્ટિ વિશે વાત કરવાનું આપણને વધારે સરળ લાગે અને અસરકારકતાનું વિશ્લેષણ કરવું મુશ્કેલ લાગે. રઘુીર જ્યારે ઉમાશંકરના 'આત્માના ખંડેર'ને 'વિસ્મયથી સમજ' સુધીની યાત્રાએ અભ્યાસે<sup>૨૪</sup> ત્યારે કાવ્યના હાર્દમાં જવા માટે એ નિરુપયોગી છે એમ નહીં કહી શકાય.

અહીં આપણે સાહિત્યકૃતિનો સ્વાયત્તતાના મુદ્દા પાસે આવી પહોંચીએ છીએ કોઈપણ સાચી સાહિત્યકૃતિનું અસ્તિત્વ સ્વાયત્ત

હોય છે એમાં શંકા નથી. મારો પોતાનો પક્ષવાત સાહિત્યકૃતિને એક સ્વાયત્ત પદાર્થ ગણી એની કૃતિ-આકૃતિલક્ષી તપાસ કરવા તરફ છે. પરંતુ હું એ વાત વીસરી શકતો નથી કે કોઈપણ સાહિત્યકૃતિ અવકાશમાં સર્જાતી નથી, એનું સર્જન કરનાર એક મન હોય છે, એ મનને એનું જીવન હોય છે, સમાજ હોય છે, સંદર્ભો હોય છે. તો આ બધાંની જાણકારી સાહિત્યકૃતિની સમજમાં, એના આસ્વાદમાં આપણને સકાયરૂપ ન થાય ? આપણા આસ્વાદને વધુ સમૃદ્ધ ન બનાવે ? બળવંતરાયના ‘શાંતિ’ કાવ્યને એમના શાંતિના વિષયની કલાક્રીય શોધના સંદર્ભમાં તપાસવામાં આપણે કંઈ ખોટું કરીએ છીએ ? ચિત્ર મોદી લાલશંકરની કવિતા વિશે વાત કરતાં લાલશંકરના વ્યક્તિત્વ વિશે બે વાત કહે એનાથી એમની કવિતા સમક્ષ જવામાં આપણને થોડીક સરળતા નથી થતી ? ઉમાશંકર ‘આરોહણ’ને ‘ટિન્ટર્ન એપી’ સાથે મૂકીને જુએ કે રાધેશ્યામ નિરંજનના સિંહને રિલ્કેના ચિત્તા સાથે મૂકીને જુએ એથી દષ્ટિકોણની એક નવીનતા આપણને સાંપડતી નથી ? અરે, સુન્દરમે કરેલી ‘લજ્જાકારા’નાં પાઠાંતરોની ચર્ચાએ પણ રઘુવીરને કાવ્યને સારી પેઢે જાણવાનો અને પૂર્ણપણે માણવાનો અનુભવ કરાવ્યો છે. આ જાતનો વિવેચનાનાં લયસ્થાનો હું જાણું છું. આવી વિવેચના આપણને મૂળ કૃતિથી દૂર લઈ જાય, આપણા મનમાં પૂર્વગ્રહોનું પોટલું પણ બંધાવી આપે, પણ આવાં જોખમોથી પ્રેરાઈ વિવેચનનો આ દિશા બંધ કરવા જેવી ખરી ? એમ જોઈએ તો વિવેચન પોતે જ એક જોખમ છે, પછી તો આપણે વિવેચનના નિઃપ્રયોગનનું જ સમર્થન કરવાનું રહે.

ઉપરાંત, જેનો રસ થરતી હોય એવી કૃતિઓ પણ હોવાની જ, પૌરાણિક-ઐતિહાસિક-લાપાક્રીય સંદર્ભો, અન્ય કલાઓમાં થતા પ્રયોગોના પ્રભાવો—આ બધું હોવાનું. અદ્યતન કૃતિઓમાં પણ આ હોય છે અને પરદેશી કે પ્રાચીન કૃતિઓની બાબતમાં તો સામાજિક ચરિત્રિયતિ અને સાહિત્યિક આદર્શો જો આપણા લક્ષમાં ન હોય

તો આપણા રસાસ્વાદમાં ઘણી બાધા ઉત્પન્ન થાય એવી શક્યતા હોય છે. આવી કૃતિઓની ખામતમાં તો વિવેચક ઐતિહાસિક પરિપ્રેક્ષ્ય પૂરો પાડવો જ પડે છે. સુરેશ જોશી કે નિરંજન પશ્ચિમની સાહિત્યકૃતિની વાત કરે ત્યારે અનેક સંદર્ભો ઉકેલ્યા વિના એમને ચાલવું નથી.

આ બધી ચર્ચાનું તાત્પર્ય એ છે કે વિવેચનની કોઈ દિશા બંધ થાય એ સાહિત્યરસની સમૃદ્ધતા અને વિશાળતાનાં લાભમાં નથી. કુંવારી સાહિત્યરુચિ શક્ય છે કે કેમ તે હું જાણતો નથી અને હોય તોયે એનાથી આસ્વાદી શકાય એવી સાહિત્યકૃતિઓ કેટલી હોય છે એ પણ પ્રશ્ન છે.

આના જ અનુસંધાનમાં એક બીજો મુદ્દો પણ મનમાં ઊઠે છે. સાહિત્યની સાહિત્ય તરીકેની વિવેચના પર્યાપ્ત છે ખરી ? સાહિત્યનો આપણા સમગ્ર અસ્તિત્વમાં કોઈ અસાયદો ખંડ જ આપણે રાખવા માગીએ છીએ કે એને જીવનસમગ્રનો એક ભાગ બનાવવા માગીએ છીએ ? કોઈપણ સાહિત્યકૃતિ એની સાથે એક જીવનફિલસૂફી, એક ઇતિહાસ, એક મનોવિજ્ઞાન ઘડને આવતી હોય છે એટલું જ નહીં આપણા પણ સમસ્ત જ્ઞાનના એક ભાગરૂપ એ બનતી હોય છે. તેથી ફિલસૂફીની, ઇતિહાસની, મનોવિજ્ઞાનની દૃષ્ટિએ સાહિત્યકૃતિની ચક્રાસણી થવો જરૂરી બની જાય છે. ‘સરસ્વતીચંદ્ર’માંની જીવનફિલસૂફીની કે દર્શકના ઇતિહાસદર્શનની કે લોકસાહિત્યની સમાજવ્યવસ્થાની ચર્ચા આ દૃષ્ટિએ અનિવાર્ય ગણાય. આ ચર્ચા સાહિત્યિક મૂલ્યાંકનમાં કેટલો અને કેમ ભાગ લેજવી શકે એ જુદો પ્રશ્ન છે. પરંતુ સાહિત્યના સંકુચિત જગતમાંથી બહાર નીકળવાથી જ સાહિત્યનો આપણા જીવનમાં વધારે સાર્થક વિનિયોગ આપણે કરી શકીએ એમ તો લાગે છે. આપણા આધુનિક વિવેચનમાં આ વિશાળ પરિપ્રેક્ષ્યનો અભાવ સાલે છે અને કદાચ આપણી અનેકદેશીય સજ્જતાની ઊણપની એ ચાડી ખાય છે. હા, કોઈ એમ કહી શકે

ખરું કે આ કામ સાહિત્યવિવેચનાનું નથી, એ સમાજશાસ્ત્રનું, ઇતિહાસવિજ્ઞાનનું કે મનોવિજ્ઞાનનું છે. પણ મને લાગે છે કે સાહિત્ય-વિવેચક જ્યારે આ સજ્જતા કેળવશે ત્યારે જ આ અભ્યાસો વધારે અર્થપૂર્ણ અને વધારે ફલપ્રદ બનશે. મેથ્યુ આર્નોલ્ડે વિવેચક પાસે અનેક વિદ્યાઓની સજ્જતાની અપેક્ષા રાખેલી તે આપણે જાણીએ છીએ.

છેલ્લે એક નાજુક પ્રશ્ન લઉં. મારા વક્તવ્યમાં મેં વારંવાર વસ્તુલક્ષી વિવેચન પર ભાર મૂક્યો છે. કોઈ એમ પૂછી શકે કે સાહિત્યમાં વસ્તુલક્ષી વિવેચન કેટલે અંશે શક્ય ? અથવા તો વિવેચને વસ્તુલક્ષી રહેવું કેટલે અંશે યોગ્ય ? વસ્તુલક્ષી વિવેચન એકેડેમિક બની જવાનો ભય હંમેશાં હોય છે. સુમન શાહ અને ચંદ્રકાંત ટોપી-વાલા જેવાને તો એમાં સંવેદનચોરી દેખાય છે અને વિવેચનમાં વિવેચકની જાતનો - selfની સમાવેશ થવો જોઈએ એમ ભારપૂર્વક તેઓ પ્રતિપાદિત કરે છે. ટોપીવાલા તો કહે છે કે “વિવેચન વિવેચકના કૃતિ સાથેના સામનાના સંવેદનોનો આલેખ બને એ આવશ્યક છે...વિવેચન એ અન્યલક્ષી નહીં પણ આત્મલક્ષી પ્રક્રિયા છે.”<sup>૨૫</sup> આધુનિક વિવેચનમાં આ આત્મલક્ષિતાનું લક્ષણ અવારનવાર ઊપસી આવે છે. મેં જેને આરોપણો કહેલાં તે આ રીતે જ આવેલાં છે. સિતાંશુ પોતાના વિવેચનમાં, એ પોતે કહે છે તેમ, ‘સરસ્વતીચંદ્રને રચે છે’,<sup>૨૬</sup> નીતિન મહેતા ‘તને મેં ઝંખી’તી’ એ સુન્દરમના કાવ્યને, પોતાની અનુભૂતિના સંદર્ભમાં, ‘સજે’ છે.<sup>૨૭</sup> કોઈ ઉત્તમ કોટિના લાવકનો પ્રતિભાવ - કેવળ પ્રતિભાવ પણ - સાહિત્યકૃતિ સાથેના આપણા સંપર્કને દોરે - અજવાળે એવો હોઈ શકે એમ હું સ્વીકારું છું, વિવેચક સાહિત્યકૃતિથી પ્રતિસંવેદિત-

૨૫. ‘શ્રીહાપોહ’, નવેમ્બર ૧૯૭૧, પૃ. ૧૦

૨૬. ‘સમિધ’, સં. સુરેશ દલાલ, પૃ. ૨૦૧

૨૭. ‘તપોવન’, સં. સુરેશ દલાલ, પૃ. ૩૦૩

થયો જ હોવો જોઈએ એ પણ હું સ્વીકારું છું. કેટલુંક વિવેચન સંવેદનના આલેખરૂપે આવે તો એનોયે વાંધો નથી, પણ અંતે હું વિવેચન પાસે જઈને છું ત્યારે અમુક સાહિત્યકૃતિ વાંચીને અમુક વિવેચકને થું થયું તે જાણવા માટે જતો નથી, વિવેચન મારી સાહિત્યરુચિ અને સાહિત્યસમજને પોષે - સંવર્ધે એ માટે જઈને છું. એ માટે વિવેચને વસ્તુલક્ષી બનવું જ રહ્યું. ટોપીવાલાના શબ્દોમાં કહ્યું તો વિવેચનમાં વિવેચકના સંવેદનોનો આલેખ હોય પણ એમાં કૃતિ સાથેનો મુકાબલો - સતત મુકાબલો આપણી સમક્ષ રજૂ થવો જ જોઈએ. માત્ર આત્મલક્ષી ઉદ્ગારોથી નહીં ચાલે. સિતાંશુ અને નીતિને આવો મુકાબલો તો કર્યો છે, માટે જ એ વિવેચનને, એના નિર્ણયો સાથે આપણે સહમત ન થઈએ તોપણ, આપણે સ્વીકારીશું.

પણ અહીં વિવેચનના હેતુનો જ એક મોટો પ્રશ્ન ખડો થાય છે; વિવેચન સાહિત્યરુચિ અને સાહિત્યસમજને પોષવા-સંવર્ધવા માટે હોય છે ખરું? એ એ કરી શકે છે ખરું? એ પ્રશ્ન ચર્ચવાનો આ પ્રસંગ નથી એટલે હું અહીં જ અટકું.

નવી વિવેચનાની કાર્યદિશા, એની સફળતાઓ અને એની મુશ્કેલીઓ, એની સમક્ષ પડેલી સમસ્યાઓનો આ આલેખ છે. દૃષ્ટાંત રૂપે કેટલાંક વિવેચનોની મેં વાત કરી છે પણ મુશ્કેલીઓ કે મર્યાદાઓ માત્ર એમની જ છે એવું નથી; આપણા સૌની છે, મારી પણ છે. એ રીતે આ એક મુક્ત ચિંતન છે. અંતે, આપણી નવી વિવેચનાએ જે સૂક્ષ્મતા, ઊંડાણ અને કૃતિના સાક્ષાત્ સંપર્ક તરફ ગતિ કરી છે તેને હું અલિનદું છું અને એ બૃહત્તા, સમૃદ્ધતા અને અખંડતા તરફ ગતિ કરે એવી આશા પ્રગટ કરું છું.



## પરિશિષ્ટ : ગાંધીયુગનું વિવેચન

આપણા સાહિત્યના પ્રાચીનયુગમાં તો સાહિત્યવિવેચન નામને પાત્ર કયું હતું નહીં. વિવેચનનો આરંભ થયો નર્મદયુગમાં, અંગ્રેજી સાહિત્યની અસર નીચે. આ યુગની સાહિત્યવિવેચનામાં નવજનગૃતિનો મુગ્ધ ઉત્સાહ છે અને કૌતુકભરી ઓજસ્વિત્તિ છે. વિવેચનની પ્રવૃત્તિ ગંભીરતાથી ખેડાય છે પંડિતયુગમાં. ત્યાં અધ્યયન-વિશ્લેષણ, ચિંતનમંથન, વાદવિવાદ વગેરે દ્વારા તત્ત્વને પામવાનો પુરુષાર્થ આપણને દેખાય છે. ગાંધીયુગમાં વિવેચનનો પટ વિશાળ બને છે. પંડિતયુગના આગ્રહો અને અભિનિવેશોમાંથી એ માર્ગ કાઢે છે અને સાહિત્યના અનેક નાનામોટા પ્રશ્નો વિશે વિચારચંક્રમણ કરે છે સાહિત્યના પ્રવાહોને પણ વિગતે અવલોકે છે.

ગાંધીયુગમાં સાહિત્યવિવેચનનો વ્યાપ વધ્યો એનું કારણ, અલખત, એ છે કે એ યુગમાં સાહિત્યનો વ્યાપ વધ્યો હતો. ગાંધીયુગ એટલે સર્વદેશીય પ્રજાકીય જનગૃતિનો યુગ. લોકાભિમુખતા અને પ્રજાકીય અસ્મિતા, વિસ્તરતી સાક્ષરતા અને અન્ય સાહિત્યનો વધતો જતો સંપર્ક, વિદ્યાપીઠોમાં મળવા લાગેલું ગુજરાતી ભાષાસાહિત્યના અભ્યાસને વિશેષ સ્થાન અને ગુજરાત વિદ્યાપીઠની સ્થાપના - આ બધાંએ સાહિત્ય અને સાહિત્યવિદ્યાના અનેકદેશીય વિકાસમાં ભાગ લેજો. હાજીમહમદનું 'વીસમી સદી', મુનશીનું 'ગુજરાત', વિજયરાયનું 'કૌમુદી', રામનારાયણનું 'પ્રસ્થાન' અને ગુજરાત સાહિત્યસંજ્ઞાની વાર્ષિક સમીક્ષાની પ્રવૃત્તિ સાહિત્ય અને વિવેચનના આ વિકાસના વાહક બન્યાં.

ગાંધીયુગ પંડિતયુગના સાહિત્યવિચારના પ્રવાહનું અનુસંધાન લઈને આગળ ચાલે છે. ગાંધીયુગ આરંભાય છે ત્યારે બળવંતરાયનો વિચારપ્રધાન કવિતાનો નાદ ગાજતો હતો, કદાચ જોરશોરથી ગાજતો

હતો. આપણા સર્જકો તો એમાં રૂબેલા હતા, વિવેચકો એનો અસ્વીકાર નથી કરતા પણ એની મર્યાદાઓ સમજી લઈ એને સંમાર્જિત સ્વરૂપે મૂકવાનો પ્રયત્ન કરે છે. વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી 'વિચાર'ને સ્થાને 'દર્શન'ની અપેક્ષા રાખે છે અને તે પણ કાવ્યરમણીયતાના અનુસર પછી ખીજી, ત્રીજી, ચોથી ક્ષણે. રામનારાયણ પાઠક 'વિચાર'ને સ્થાને 'રહસ્ય'ને મૂકે છે, જેમાં લાગણી અને વિચારના સંપ્રત્યયોને એમણે એકરૂપ કરી નાખ્યાં છે. આ રીતે લાગણી અને વિચારના દ્વન્દ્વનો એમણે પોતાની રીતે ઉકેલ આણ્યો. કાવ્યમાં લાગણી હોય પણ એ લાગણી પ્રત્યેનું કોઈક દષ્ટિબિંદુ પણ હોય.

ગાંધીયુગનું વિવેચન આ તાર્ત્વિક પ્રશ્નમાં બહુ ગૂંચવાયેલું રહ્યું નથી. પણ એક બીજો પ્રશ્ન એ સમયે એવો આવ્યો જેમાં આપણા સાહિત્યવિચારકો ગૂંચવાયા. એ હતો સાહિત્ય અને જીવન, નીતિ, સમાજના સંબંધનો પ્રશ્ન. આ પ્રશ્ન જિભો થવાની એક ખાસ ભૂમિકા હતી. ગાંધીજીએ આપણને જીવનભિમુખ - લોકાભિમુખ બનાવ્યા એ સાથે રશિયન લોકક્રાંતિથી પ્રસરેલી સમાજવાદી-સામ્યવાદી વિચારસરણી આપણે ત્યાં આવી. એ વિચારસરણી અનુસાર આખાદી - અને ખાસ કરીને શ્રમજીવી લોકસમાજની આખાદી - એ આપણું સાધ્ય. જીંચનીચના ભેદ વિનાના સમાજનું સર્જન એ આપણું સ્વપ્ન. આપણી સર્વ પ્રવૃત્તિ આ સાધ્ય અને આ સ્વપ્નને અનુરૂપ હોવી જોઈએ. એટલે સાહિત્યે પણ આ પ્રકારની માનવ-પ્રગતિમાં ભાગ ભજવવો જોઈએ, જે સાહિત્ય આવો ભાગ ન ભજવે કે પ્રગતિવિરોધી વલણ દર્શાવે તે ત્યાજ્ય કે નિંદ્ય. નવધરામ ત્રિવેદી સામાજિક પ્રગતિના દષ્ટિબિંદુથી સાહિત્યને તપાસનારા આપણા એક વિવેચક હતા. પણ ઉમાશંકર, સુન્દરમ્ જેવા આપણા પ્રથમ પંક્તિના સર્જક-વિવેચકો પણ કેટલોક સમય આ પ્રવાહમાં ખેંચાયેલા. સદ્ભાગ્યે રામનારાયણ, વિષ્ણુપ્રસાદ, મેઘાણી વગેરે આપણા પ્રૌઢ સાહિત્યકાર-વિવેચકોએ આ આગ્રહનાં ભયસ્થાનો પ્રત્યે લાલચતી

ઘૂંટાય છે. રાહનશૈલી પરત્વે રામનારાયણે અને મુક્ત પદ પરત્વે ઉમાશંકરે સ્વરૂપનિર્ણયના નોંધપાત્ર પ્રયાસો કર્યા છે. પણ આ ગાળામાં એક સાતત્યભર્યો પ્રયાસ દેખાય છે તે તો વિલિન સાહિત્ય-પ્રકારોની આગવી લાક્ષણિકતાઓ સ્ફુટ કરવાનો - તારવવાનો પ્રયાસ, રામનારાયણ ખંડકાવ્યના અન્ય કાવ્યપ્રકારોથી વ્યાવર્તક એવા સ્વરૂપને લક્ષણમુક્ક કરી આપે છે, અને ટૂંકી વાર્તાને પણ ટૂંચકા આપી જુદી પાડી આપે છે. જ્યંતિ દલાલ નંટક અને એકાંકી વિશે એક સર્જક સામેના પંકારોની દૃષ્ટિએ સ્વતંત્ર કહેવાય એવું ચિંતન કરે છે. ઉમાશંકર 'ખંડકાવ્ય'ના સ્વરૂપ વિશે ઘણી સમજતા-પૂર્વક પોતાનો આગવો દૃષ્ટિકોણ રજૂ કરે છે તેમ એકાંકી, સોનેટ, નિમંષ વગેરે વિશે નિઃશર નિરપશુમાળા સૂચનાઓ આપે છે. રાહર-રાયે સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રની સડાય લઈને અર્ચાચીત કાવ્યપ્રકારોનું વર્ગીકરણ કરવાનો એક વિદ્વાલયો અને શાસ્ત્રીય પ્રયત્ન કર્યો છે, એ વિવિધ કાવ્યપ્રકારોની રચનાગત વિશિષ્ટતાઓની દૃષ્ટિએ કરતાં વધારે તો વર્ગીકરણના સિદ્ધાંતની દૃષ્ટિએ ધ્યાન એવે તેવો છે.

આ યુગમાં સાહિત્ય ઉપરાંત સર્જકોએ અને સર્જતા સાહિત્યના અવલોકન-અધ્યયનની પ્રવૃત્તિ પણ વેગીથી ખને છે. રામનારાયણ 'પ્રસ્થાન'માં સર્જતા સાહિત્યની ટૂંકી પણ માર્મિક નોંધ આપે છે, મેઘાણી 'જન્મભૂમિ'ની 'કલમ અને કિતાબ' એ લોકપ્રિય કટારમાં રસગતી કલમે પણ સહૃદયતાથી અને સાહિત્યની સાચી સમજથી સર્જતા સાહિત્યનું અવલોકન કરે છે. ઉમાશંકરે પણ કટાર તો ચલાવેલી પણ ખાસ ઉલ્લેખનીય તો છે સમકાલીન કવિઓની કાવ્યપ્રવૃત્તિની એમની સમીક્ષાઓ. એમાં આપણી કાવ્યપ્રવૃત્તિનાં નવાંનવાં વળાંકો અને રચનારીતિના વિલક્ષણ અંશે જાંડી કાવ્યસૂત્રથી નિદેશાયાં છે. પણ આ પ્રવૃત્તિ વધારે સાતત્યપૂર્વક કરનાર કદાચ અનંતરાય રાવળ છે. અવલોકન, પ્રસ્તાવના, વાર્ષિક સમીક્ષા આદિ વિવિધ નિમિત્તોથી પણ ઘણા લાંબા સમય સુધી એ સર્જતા સાહિત્ય વિશે લખતા રહ્યા.

છે. તેઓ કૃતિને ઐતિહાસિક પરિપ્રેક્ષ્યમાં મૂકે છે, સ્વરૂપલક્ષણોની દૃષ્ટિએ તપાસે છે, સાહિત્યનાં ધોરણો લાગુ પાડે છે અને એના આગવા અંશે સ્ફુટ કરી આપે છે. આ રીતે એમની સમીક્ષાઓ સર્વાંગી અને સર્વત્રાહી બનવા મળે છે. આ ઉપરાંત, આ વિવેચકોએ તેમ મુનશી, વિજયરાય, વિશ્વનાથ, વિષ્ણુપ્રસાદ, મનસુખલાલ, સુન્દરમ્ વગેરેએ કર્યાં, કૃતિઓ અને પ્રવાહો વિશેના અભ્યાસલેખો પણ આપ્યા છે. એમાં રામનારાયણમાં વિશાળતા મૃદુમતા, ઊંડાણ અને વિશદતા એકસાથે બેવા મળે છે, મુનશીમાં અંગત વિચારોથી રંગાયેલું ચિત્ર મળે છે, વિશ્વનાથ સ્વચ્છ, સદોગમ્ય અને સવિસ્તર સમીક્ષાઓ આપે છે, વિષ્ણુપ્રસાદ મહત્ત્વનાં મર્મબિન્દુઓને અગ્રવાળતા આલે છે, વિજયરાય થોડું પણ અણિયાળું કથન કરવામાં રાગે છે, મનસુખલાલ અધ્યાપકીય ઢબે વિષયવસ્તુને બારીકીથી અને બધી બાજુથી તપાસે છે. સુન્દરમની કવિસહજ રસાસ્વાદની ગતિ છે.

[સાહિત્યના ઇતિહાસો પણ આપણને સૌ પ્રથમ ગાંધીયુગ પાસેથી જ સાંપડે છે.] આ પહેલાં ગોવર્ધનરામે *Classical Poets of Gujarat* માં આવે એક પ્રયત્ન કરેલો પણ સાધનોની અપર્યાપ્તતાને કારણે, પરિણામ બહુ સંતોષકારક આવ્યું નહોતું. આ યુગમાં મુનશી ‘મધ્યકાળનો સાહિત્યપ્રવાહ’માં વિવિધ લેખોના સંપાદન દ્વારા અને પછીથી કે. કા. શાસ્ત્રી ‘આપણા કવિઓ’ અને ‘કવિચરિત્ર’ દ્વારા સાહિત્યના ઇતિહાસની ઘણી સામગ્રી આપે છે. પણ સાહિત્યના સળંગ ઇતિહાસો તો કૃષ્ણલાલ ઝવેરી, મુનશી એ બંને અંગ્રેજીમાં અને વિજયરાય, સુન્દરમ્ તથા અનંતરાય આપે છે. કૃષ્ણલાલ સ્થૂળ રૂપરેખાથી આગળ જતા નથી, મુનશી ઐતિહાસિક પરિબળોના આલેખનપૂર્વક કૃતિઓનાં રસસ્થાનોનો પ્રત્યક્ષ પરિચય કરાવે છે તો વિજયરાયે અભિપ્રાયો અને મૂલ્યાંકનોનું એક સમૃદ્ધ સંકલન કર્યું છે. સુન્દરમે માત્ર અર્વાચીન કવિતાસાહિત્યનો ઇતિહાસ આપ્યો છે પણ એ એટલા અભ્યાસપૂર્વક, એવી તલસ્પર્શિ-

## ૬૮ : વિવેચનનું વિવેચન

તાથી, એવી સૂક્ષ્મ સાહિત્યરસિકતા અને તાટસ્થ્યથી આપ્યો છે કે સુન્દરમની વિવેચક તરીકેની પ્રતિષ્ઠા આ એક જ કાર્ય ઉપર નિર્ભર રહી શકે. અનંતરાયે મધ્યકાલીન ગુજરાતી સાહિત્યનો જ ઇતિહાસ આપ્યો છે, પણ સાધાર, સપ્રમાણ, સર્વગ્રાહી, સંક્ષિપ્ત નિરૂપણને લીધે તે ઇતિહાસવેખનનો એક નમૂનો બની રહે તેવો છે.

ગાંધીયુગના સાહિત્યવિવેચકનું એક વિશિષ્ટ પ્રદાન તે એણે કરેલું, સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રના સિદ્ધાંતોનું પરિશીલન અને શોધન. આપણું વિવેચન આરંભાયું હતું અંગ્રેજી સાહિત્યવિવેચનનો પ્રભાવ ઝીલીને, તેમજતાં પ્રથમથી જ એણે સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રનો પરિચય તો વ્યક્ત કરેલો જ અને એને વિશે જિજ્ઞાસા પણ દર્શાવેલી. પંડિત-યુગમાં રમણભાઈ, મણિલાલ, આનંદશંકર વગેરેને સંસ્કૃત કાવ્ય-શાસ્ત્રનો સારો અભ્યાસ હતો. આમ છતાં સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રના સિદ્ધાંતોનું વિશદ, વ્યવસ્થિત અને પ્રમાણભૂત નિરૂપણ, એની ચિકિત્સા અને આધુનિક સાહિત્યસંદર્ભમાં એના વિનિયોગનો પ્રયત્ન તો ગાંધીયુગમાં જ થાય છે. એમાં રામનારાયણ, ડોહરરાય માંકડ, રામપ્રસાદ બક્ષી આદિનું કાર્ય ઘણું મહત્વનું છે. રામપ્રસાદ બક્ષીએ સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રનાં ઘણાંખણાં તરતોનો વિશદ અને સવિગત પરિચય કરાવ્યો છે તે ઉપરાંત આધુનિક સાહિત્યવિચારણા સાથે એની ફલપ્રદ તુલના પણ કરી બતાવી છે. ડોહરરાયે કેટલાક વિચારોને શાસ્ત્રીય ચોક્કસાઈથી વિશ્લેષણ કરી મૂકી આપ્યા છે. રામનારાયણે તત્વાન્વેષી બુદ્ધિથી સંસ્કૃત કાવ્યસિદ્ધાંતોનો મર્મ પ્રગટ કર્યો છે અને કેટલોક મૌલિક ઊદાહરણ પણ કર્યો છે. વિષ્ણુપ્રસાદે પણ ચિકિત્સક-વૃત્તિથી સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રની કેટલીક ઉપયોગી વિચારણા કરી છે.

આ યુગમાં વિવેચનની એક વિશિષ્ટ શૈલી આવિષ્કાર પામી હતી તેની પણ નોંધ લેવી જોઈએ. એ શૈલી તે કૌતુકરાગી વિવેચન-શૈલી. મુનશી, બટુભાઈ, વિજયરાય, વિશ્વનાથ, વિષ્ણુપ્રસાદ એના મુખ્ય પ્રવર્તકો. કૌતુકરાગ એમની અરૂઢ - ક્યારેક સંવાદાત્મક, ક્યારેક

વર્ણનાત્મક, ક્યારેક પત્રરૂપ, ક્યારેક કટાક્ષાત્મક - એવી વિવેચનપદ્ધતિમાં તેમ એમનાં વિચારવલણોમાં પણ ખરો. રામનારાયણના સ્વસ્થ, સૌષ્ઠવરાગી વિવેચન સાથે એને વિરોધાવીએ એટલે એનો ખ્યાલ આવે. રામનારાયણ વાસ્તવાદ કે કલા ખાતર કલાના વાદને તાત્ત્વિક સૂચિકાએથી વિચારી અકિંચિત્કર ગણે, સામાજિક-નૈતિક અનૌચિત્યને રસાલાસ કરનાર ગણે, કલેસિકલ-રોમેન્ટિકના ભેદને નકામા આણેલા માને, કાવ્યનો અનુભવ સાધારણીકૃત હોય એવો આગ્રહ રાખે, વિવેચનને પરાયત્ત પ્રવૃત્તિ ગણી સર્જનની ક્રાંતિએ ન મૂકે; ત્યારે કૌતુકરાગી વિવેચકો 'સરસતાને ખાતર સરસતા'ની ઉપાસના બોધે, 'રસાલાસ'ને નામે નીતિના ખ્યાલને નકામો આણેલો માને, રોમેન્ટિક શૈલી તરફ પક્ષપાત જાહેર કરે, કાવ્યમાં અંગત સંવેદનનું મહત્ત્વ કરે, અને વિવેચનને અંતઃકરણનો સાહજિક વ્યાપાર ગણી સર્જનની ક્રાંતિએ મૂકે. એ નોંધપાત્ર છે કે પછીની આપણી વિવેચના કૌતુકરાગીના આ સર્વ શૈલી અને વિચારવલણની છટાઓથી સ્વલગ્ન મુક્ત રહે છે. મેઘાણી અને ઉમાશંકર જેવામાં રજૂઆતની કળા કેટલીક વાર આકર્ષક હોય છે, પણ એમની શૈલીમાં અણિયાળાપણું કે પ્રયોગખોરી નથી તેમ વિચારવલણોમાં લાવુક્તા, લાવના-પરસ્તી કે આત્મંતિકતા નથી.

આ થયું ગાંધીયુગના વિવેચનનું સરવૈયું. એ કંઈ અસંતોષ ઉપજાવે એવું નથી. પંડિતયુગના પ્રયંત મનોઘટનાશાલી પુરુષો, અહીંયાં નથી - રમણસાઈ, નરસિંહરાવ, આનંદશંકર, બળવંતરાય વગેરે; પણ આજા હાથ રળિયામણા થયા છે. એને એક છેડે છે રામનારાયણ, જે પંડિતયુગનો પ્રલાવ ઝીલીને નિજા ઉન્મેષ પ્રગટ કરે છે અને આખા યુગ પર છવાઈ જાય છે; બીજે છેડે છે ઉમાશંકર, જે એ યુગના સંસ્કારો પામીને પોતાના આગવા સવાલો ઝીલા કરે છે અને નવા યુગનું જાણે આવાહન કરે છે.

# સાત સાંપ્રત વિવેચનગ્રંથો

ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ મથકે  
અમદાવાદ-૩૮૦૦૦૬

## પદ્ધતિ અને પ્રકાશ

ન્હાનાલાલ લે. મનસુખલાલ ઝવેરી (વારા, ૧૯૬૭. પા. ૧૭૯,  
૩. ૭-૫૦)

વિદ્યાર્થી-અવસ્થામાં શ્રી મનસુખલાલના ઘણા લેખો વાંચેલા અને સારી રીતે ઉપયોગમાં પણ લીધેલા એનું, આ પુસ્તક જોતાં, સુખદ સ્મરણ થાય છે. એટલે સાહિત્યના વિદ્યાર્થીઓને આ લેખો ઉપયોગી થયા હોવાનો લેખકનો ખ્યાલ તદ્દન સાચો છે. ન્હાનાલાલ વિશેના આ દશ લેખોનો આ અલગ સંગ્રહ વિદ્યાર્થીઓને વિશેષ અનુકૂળ પડશે અને એ રીતે એની ઉપયોગિતા વધશે એમાં પણ શંકા નથી.

શ્રી મનસુખલાલમાં વિદ્યાર્થીભોજ્યતા ઘણીબધી છે. બહુ ઓછા વિવેચકોનું એ સદ્ભાગ્ય હોય છે. તેઓ વ્યવસ્થિત એક પછી એક મુદ્દાઓની માંડણી કરે છે, વિચારોમાં આત્મતિક બન્યા વિના પૂર્વપક્ષ-ઉત્તરપક્ષને રજૂ કરી એકંદરે તટસ્થ ન્યાયી વલણ દર્શાવે છે, સ્વચ્છ વિશદ વાણીપ્રવાહથી પોતાની વાતને સ્થોગમ્ય બનાવે છે અને પ્રાસંગિક માહિતીથી લેખને સમૃદ્ધ પણ બનાવે છે. કેટલાક લેખ તો એવા લાગે, જાણે પરીક્ષાના સવાલના જવાબ ! મહિયા જેને ‘અધ્યાપકીય વિવેચન’ કહે છે તેના કેટલાક સારા નમૂના આપણને મનસુખલાલ પાસેથી મળે.

મનસુખલાલની વિષયને વ્યવસ્થિત મુદ્દાસર અને પ્રમાણસર રીતે રજૂ કરવાની પદ્ધતિના નમૂના લેખે પહેલો જ લાંબો લેખ ‘કવિ ન્હાનાલાલ દલપતરામ’ લો. ન્હાનાલાલની સમગ્ર સાહિત્યપ્રવૃત્તિને આવરી લેવાનો એમાં પ્રયત્ન થયો છે. ન્હાનાલાલ વિશેના બે આત્મતિક મતોથી શરૂઆત કરી એમના પર પડેલા સમન્વયયુગના સંસ્કારો, એમનું લક્ષ જેવા વિષયનું ચિંતન, એમની કૃતિઓમાં ઊંડા દર્શનની



ભણુપ અને બોધલક્ષિના, નાટકોમાં નાટ્યતત્ત્વનો અભાવ - આ બધાંનો વિચાર કરતાંકરતાં લેખક ન્હાનાલાલનાં ભૂમિકાઓ અને ગીતો પર આવીને ડેવા ઠરે છે અને ન્હાનાલાલના કવિત્વના વિશિષ્ટ અંશ સુધી ડેવા પહોંચે છે તે જુઓ. કવિ ન્હાનાલાલને જ નહીં, વ્યક્તિ ન્હાનાલાલને પણ વાતવાતમાં લેખક સ્પર્શી લે છે. ન્હાનાલાલ પ્રશસ્તિ અને નિન્દાથી પર બની એકલે હાથે પોતાનું કામ કેવી રીતે કર્યું જાય છે તેનો અહોભાવપૂર્વક ઉલ્લેખ કર્યા વિના મનસુખલાલ રહી શકતા નથી. વિવેચનલેખમાં આવું થોડું વ્યક્તિચિત્ર સજીવતા પણ આણે. સર્વ સંદર્ભમાં ન્હાનાલાલનું સર્વાંગી અવલોકન કરવાનો આ ઉદ્દેશ મધ્યાન ખેંચે એવો છે. લગભગ આ જ પદ્ધતિ મનસુખલાલના બધા લેખોમાં આપણને જોવા મળે છે.

મનસુખલાલની પદ્ધતિ પ્રશસ્ય છે પણ એમની પાસે એમનો પોતાનો પ્રકાશ કેટલો છે? આ બધા લેખો જોતાં એવું લાગે છે કે સાહિત્યકૃતિનાં વિચારતત્ત્વ અને કથાતત્ત્વ જ અહીં સમીક્ષાવિષય બનેલાં છે. મનસુખલાલની વિવેચનદષ્ટિ એથી આગળ કે એથી જીંડે ખાસ જતી નથી. 'વસન્તોત્સવ'નું વિવેચન જુઓ. એમાં ન્હાનાલાલનું લગ્નવિષયક દષ્ટિબિંદુ, એનું કથાવસ્તુ અને એની ભાવનાસૃષ્ટિ સ્ફુટ કરવા સિવાય તથા નૈતિક દષ્ટિએ એની થોડી સમીક્ષા કરવા સિવાય લેખકે શું કર્યું છે? કવિકર્મની કોઈ પરીક્ષા જ નહીં. છેલ્લા ફરમામાં અલંકારાદિનો અછકતો ઉલ્લેખ કર્યો છે તેને કવિકર્મની સમીક્ષા આપણે માની લઈએ તો જુદી વાત છે. 'ચિત્રદર્શનો' અને 'વિશ્વગીતા'ના અવલોકનનો મોટો ભાગ પરિચયાત્મક - મૂળ કૃતિની સારગ્રાહી નોંધરૂપ છે. 'વિશ્વગીતા' એવા પ્રકારની રચના છે કે એનું આવું પરિચયલક્ષી અવલોકન પણ કંઈક ઉપકારક થાય, પણ 'ચિત્રદર્શનો'ની કૃતિઓ વિશે એક પછી એક મનસુખલાલ જે નિરાંતથી પરિચયલક્ષી નોંધ લખતા ગયા છે તે બહુ સુલભ નથી લાગતું. 'ન્હાનાલાલનું ગદ્ય' એ નાનકડો લેખ તો સાવ છીછરો - કોઈ

જાતની વિશેષતા વિનાનો - અને ફિસ્સો છે. કેટલીક ચીલાચાણુ સર્વસામાન્ય વાતો એમાં કરી છે અને થોડી વાક્યછટાથી વસ્તુની ખોટ પૂરી કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. ન્હાનાલાલનો ખરો કવિ-અંશ એમનું ઊર્મિકવિત્વ છે એમ મનસુખલાલ બરાબર સમજે છે અને વારેવારે કહે છે પણ ન્હાનાલાલના ઊર્મિકવિત્વની માર્મિક સમીક્ષા કરતો કોઈ લેખ આ સંગ્રહમાં નથી. ન્હાનાલાલ વિશેના પહેલા લેખમાં ન્હાનાલાલનાં ઊર્મિકાવ્યો અને ગીતોની - એના ઢાળ, ઉપાડ, વ્યંજનાની - આછી-અધૂરી વાત કરી છે અને 'ચિત્રદર્શનો'ના અવલોકનમાં કોઈકોઈ કાવ્યમય પંક્તિઓ ટાંકી એ પ્રત્યેનો પોતાનો અહોભાવ પ્રગટ કર્યો છે તે માફ. 'પિતૃતર્પણ' અને 'શરદ્પૂનમ' જેવાં કાવ્યો એમના હાથમાં આવ્યાં છે પણ મનસુખલાલની વિવેચનદષ્ટિએ એમની આરપાર જોવાનું 'ખાસ ઇચ્છ્યું' નથી લાગતું. એટલે એમ કહેવાય કે ન્હાનાલાલની સાહિત્યપ્રવૃત્તિને સમીક્ષકે સર્વ બાજુએથી સ્પર્શવાનો પ્રયત્ન કર્યો પણ એનું આત્મરૂપ તત્ત્વ એમની સમીક્ષામાં સપડાયું નહીં. સર્વાંગી અવલોકનમાં સર્વ અંગોની પરીક્ષા થાય પણ અંગી જ રહી જાય એવું બને ખરું ।

સર્જકતાના જે સ્તરે લાવ, શબ્દ, કલ્પન, લય ઘૂંટાઈને કાવ્યદેહ પામતા હોય છે એ સ્તર સુધી મનસુખલાલની વિવેચન-દષ્ટિ પહોંચતી નથી એટલે કવિકર્મનું પૃથક્કરણ કરવાનો ઉદ્યમ એમણે ખાસ ક્યાંયે કર્યો નથી, પણ વસ્તુતત્ત્વની પરીક્ષામાં એમની ગતિ અનિરુદ્ધ છે એ સ્વીકારવું જોઈએ. 'વસંતોત્સવ'ની જે અર્થચર્ચા એમણે કરેલી છે તે એમની અભ્યાસશીલતાનો પુરાવો છે. કાવ્યવસ્તુના સર્વ સંદર્ભને એમણે ઝીણવટથી તપાસ્યા છે અને મુદ્દો યોગ્ય રીતે સ્થાપિત કર્યો છે. વસ્તુતત્ત્વની આ પકડને કારણે જ નાટકો વિશેના મનસુખલાલના ઉત્તમ લેખો બન્યા છે, કેમકે એમાં નક્કર વસ્તુ હોઈ વસ્તુતત્ત્વની પરીક્ષાને ઘણો અવકાશ હોય છે. 'વિશ્વગીતા'ના અવલોકનના આરંભના ભાગમાં નાટકના હેતુ, એની રચના વગેરેની થોડીક

સારી સમીક્ષા છે. ‘ન્હાનાલાલનો વસંતધર્મ’ એ ઇન્દુકુમારવિપયક લેખમાં પણ પાત્રોની લાક્ષણિક લાવનાઓ સ્ફુટ કરી આપી છે અને પ્રતીકોનો અર્થ સમજાવી એમનું સારસ્ય ચર્ચુ’ છે. પણ મનસુખલાલનો સર્વોત્તમ લેખ તો ‘જ્યા અને જયંત’ વિશેનો છે. ‘જ્યા અને જયંત’ની મૂળભૂત લાવનામાં જે તર્કદોષ રહેલો છે તે તેઓ પ્રગટ કરે છે અને એના વસ્તુસંવિધાનમાં સ્થળેસ્થળે જે કચાશો, અસંગતિઓ અને અસંમતિવિતતાઓ પ્રવેશી ગઈ છે, પાત્રવર્તનોમાં જે અનૌચિત્ય આવી ગયું છે તેને ખારીકાઈથી અવલોકે છે અને નિર્મમતાથી પરીક્ષે છે. સઘળું સાધાર અને સચુક્તિ છે. લાગ્યે જ ક્યાંયે અસંમત થવા જેવું લાગે. ‘જ્યા અને જયંત’ વિશેનો નરસિંહરાવનો એક ઉત્તમ લેખ છે એ મને યાદ છે, આમાં એમાંની કેટલીક સામગ્રી વપરાયેલી પણ છે, પણ મનસુખલાલે નરસિંહરાવ પાસેથી દષ્ટિ મેળવીને પણ કેટલુંક સ્વતંત્ર ઝીણું અવલોકન કર્યું છે અને એ અલિનંદનીય છે.

આમ છતાં એક પ્રશ્ન તો ઊઠે જ છે કે ન્હાનાલાલનાં નાટકોની નાટ્યતત્ત્વની દષ્ટિએ પરીક્ષા થઈ છે ખરી? કોઈ પણ નાટકનું, પહેલાં તો, નાટ્યકેન્દ્ર શોધવું જોઈએ. એમાં નાટ્યક્ષમતા છે ખરી? એ નાટ્યક્ષમતા નાટ્યલેખક કેટલે અંશે ખડાર લાવી શક્યા છે? ન લાવી શક્યા હોય તો નાટ્યકારની નાટ્યતત્ત્વ વિશેની કોઈ ગેરસમજ આડી આવી છે કે કેમ? — આ બધું તપાસવું જોઈએ. એમ લાગે છે કે ન્હાનાલાલની નાટકની વિલાવના જ દૂષિત છે અને તેથી નાટ્યાત્મક વસ્તુ એમના હાથમાં આવે તોપણ એ અનાટ્ય બની જાય. એમનાં નાટકો lyrical drama બને છે કે કેમ એ પણ ભારે શંકાનો વિષય છે. એમાં lyrical elements છે પણ એ lyrical drama, કદાચ, નથી. Lyrical dramaના આપણા અપ્રાલને આપણે સ્પષ્ટ કરવાની જરૂર છે.

પીઠ અનુસરી અધ્યાપકની વ્યાપક સમજથી આ બધા લેખો

લખાયેલા છે અને કેટલાક લેખો તો અધ્યાપકોને સ્વર્ગ સમાવર્ગને નજરમાં રાખીને લખાયા હશે એટલે અમુક દષ્ટિએ જોતાં આમાં કેટલુંક ભણું લાગે પણ જે સંદર્ભમાં જે કંઈ જે રીતે મુકાયું છે છે તે ગીતે લગભગ સ્વીકારી શકાય એવું હોય છે. છતાં થોડા શબ્દ-પ્રયોગો, થોડી નોંધો, થોડા અભિપ્રાયો મને વિચારવા જેવા લાગ્યા છે તેનો નિર્દેશ કરું છું.

પૃ. ૧૫-૧૬ : ન્હાનાલાલને બહિરંગમાં કૌતુકપ્રિયોના અગ્રણી ગણ્યાની અંતરંગે એમને સૌષ્ઠવપ્રિય ગણાવ્યા છે અને એમની આ 'નિરવધ સૌષ્ઠવપ્રિયતા' સનાતન આર્યસંસ્કારોના સેવન અને તે માટેના આગ્રહને આભારી છે એમ કહ્યું છે. અહીં એ વિચારવા જેવું છે કે પ્રાચીન ભારતીય આર્યસંસ્કારો પ્રત્યેનો ન્હાનાલાલનો મુગ્ધ અહોભાવ એ એક પ્રકારની કૌતુકપ્રિયતા જ નથી ?

પૃ. ૧૭ : લેખક કહે છે : "કાવ્યો, ખંડકાવ્યો તો હીક, પણ રાસ જેવાં હળવાં સ્વરૂપોમાં પણ કેટલું ગંભીર ચિંતન એમણે ઠાંસ્યું છે ?" અહીં 'ઠાંસ્યું'નો પૂરેપૂરો અર્થ લેખકને ખરેખર અભિપ્રેત છે ?

પૃ. ૨૬ : "કવિ ન્હાનાલાલ એટલે ગુજરાતના અગ્રણી કવિ ને નાટકકાર; નવલકાર અને નવલિકાકાર; ન્હાનાલાલ એટલે આપણા પ્રથમ પંક્તિના ચિંતક, નિબંધકાર ને વિવેચક..." અહીં 'અગ્રણી' અને 'પ્રથમ પંક્તિના' એ શબ્દો પૂરેપૂરી ગંભીરતાથી અને આ બધાં જ સાહિત્યક્ષેત્રોને અનુલક્ષીને લેખકે વાપર્યા છે ખરા ?

પૃ. ૩૫, પાદટીપ : "મહાત્માજીના અનુકર્તાઓ કાકાસાહેબ, રામનારાયણભાઈ અને નવજીવન સંપ્રદાયના મુખ્યત્વે બધા લેખકો" — એમ નોંધ્યું છે ત્યાં 'અનુકર્તાઓ' શબ્દ યોગ્ય છે ખરા ? ખાસ કરીને કાકાસાહેબ અને રામનારાયણભાઈ વિશે ? રામનારાયણભાઈમાં ગાંધીજીના જેવી શૈલીની સાદગી છે પણ ગાંધીજીની શૈલીનાં બીજાં ઘણાં લક્ષણો નથી. અમુક દષ્ટિએ એ એક શૈલીવર્ગના લેખકો ગણાય, કદાચ ગાંધીજીની રામનારાયણભાઈ પર અસર પણ બતાવી શકાય.

પણ તેથી રામનારાયણમાઈને ગાંધીજીની શૈલીના ‘અનુકર્તા’ કહેવાય ખરા ?

પૃ. ૩૫-૩૬ : ડાહ્યાનશૈલીને શિવધનુષ્ય જેવી ગણવાની છે અને એનું સ્ફુર્ણ અનુકરણ કાઢી કરી શક્યું નથી એમ નોંધ્યું છે. પ્રશ્ન એ છે કે ડાહ્યાનશૈલીએ ન્હાનાલાલને પણ કેટલું અને કેલું કામ આપ્યું છે ? એ શિવધનુષ્યના ભોજન નીચે ન્હાનાલાલ ઘણી વાર દબાઈ ગયા નથી ?

પૃ. ૧૧૦ : ‘વિશ્વગીતા’માં “Logical તો નહીં પણ psychological unity પણ પૂરેપૂરી જળવાઈ હોય એમ દેખાતું નથી.” એમ કહી જે ખામીઓ બતાવી છે એ logical unityની જ ખામીઓ છે. અને ભાવ-એકાગ્રતા એટલે psychological unity કે emotional unity ? એ નાટકને emotional unityની દૃષ્ટિએ તપાસી જે નિર્ણય આપવો ઘટે તે આપવો જોઈએ.

પૃ. ૧૩૪ : “દેવી ! સતી ! પરમ પાવનકારી આર્યા !” વગેરે પંક્તિઓ ટાંકીને લેખકે એને “અ-પૂર્વ ચિત્ર” કહ્યું છે ત્યાં એ બંને શબ્દોની સાલિપ્રાયતા એમણે વિચારી છે ખરી ?

પૃ. ૧૪૨ : “‘સૌભાગ્યવતી’, ‘નવયૌવના’ અને ‘રાજવીર’નાં ચિત્રોમાં કંઈ વિશિષ્ટતા નથી. કવિશ્રીની મનોમુદ્રિમાં ઉપર્યુક્ત વ્યક્તિઓનાં જે ભાવનાપ્રતિબિંબ પડ્યાં છે તેનાં વર્ણનાત્મક આલેખન સિવાય આ ચિત્રોમાં બીજું કંઈપણ નથી. ત્રણે ચિત્રો સાદાં, મોહક પણ કંઈક અંશે નિશ્ચિત ધ્યેય વિનાનાં વર્ણનોથી ભરેલાં છે.” ચિત્રમાં ભાવનાપ્રતિબિંબના વર્ણનાત્મક આલેખન સિવાય બીજી શાની અપેક્ષા રાખો ? તો એ વર્ણનો નિશ્ચિત ધ્યેય વિનાનાં કેમ કહેવાય ? ત્રણે કાવ્યો વિશિષ્ટ ભાવમુદ્રાને મૂર્ત કરે છે અને ‘નવયૌવના’નું તો કવિકર્મ પણ ધ્યાન ખેંચે એવું છે.

પૃ. ૧૪૨. “‘હં કાઠિયાણી તો આવી જ હોય !’ એવો ઉદ્ગાર એ ગીત વાંચીને આપણા મોઢામાંથી નથી નીકળી જતો...” એવી નોંધવું શું પ્રયોજન ? કાઠિયાણીની એક વિશિષ્ટ ભાવાવસ્થાનું ચિત્ર

આપવા જ એ કાવ્ય લખાયું છે, એના જીવન કે વ્યક્તિત્વનો સમગ્ર ખ્યાલ આપવા માટે નહીં; પછી આવી ટીકા કરવાનો શો અર્થ ? અને ‘એ ગીત કાઠિયાણીના જ મોઢામાં શોભે’ એમ તો લેખક પોતે સ્વીકારે છે, તો એ શું ‘પૂરતું’ નથી ? હકીકતે કાવ્યની કેટલીક પંક્તિઓ કાઠિયાણીને, એના વિશિષ્ટ વ્યક્તિત્વને આપણી સમક્ષ મૂર્ત કરે જ છે.

પૃ. ૧૪૬ : ‘ગુજરાત’, ‘ચારુવાટિકા’ અને ‘ગુર્જરી કુંજો’ એ ત્રણ ચિત્રોને લેખક ‘અમર સ્થાન’ પામી ચૂકેલાં કહે છે તે યોગ્ય છે ? ખાસ કરીને ‘ગુર્જરી કુંજો’નું કાવ્યમૂલ્ય કેટલું ?

પૃ. ૧૪૭ : ‘ગુજરાત’ કાવ્યમાં દીનહીન ખુશામતનો આછો-પાતળોએ અંશ નથી દેખાતો એમ કહી શકાય, પરંતુ એમાં અતિશયોક્તિની છાયા સરખી નથી એમ બેધક્ક કહી શકાશે ખરું ? આછામાં આછું, માતૃભૂમિ પ્રત્યેનો એક સ્વાભાવિક મમત્વભાવ નથી ? અને એ મમત્વભાવ વાસ્તવિકતાને જુદા રંગથી રંગતો નથી ? “નથી રમી શમશેરોના દાવ” વગેરે પંક્તિઓમાં મનસુખલાલને “સ્નેહની અને શૌર્યની આ ભૂમિ માટે કવિએ જરા અલ્પોક્તિ કરી હોય એવું” ઘાગે છે. પણ અહીં ગુજરાતની સૌમ્ય સંસ્કૃતિનો, એની અહિંસા-વૃત્તિનો, લલે જરા અત્યુક્તિલરેલો, પણ ઉલ્લેખ છે. એનો આપણે અસ્વીકાર કરીશું ?

પૃ. ૧૪૮ : ‘રૂપેરી મૂલધારી’થી શરૂ થતી, ચોરવાડની વાડીનું વર્ણન કરતી ચાર પંક્તિઓ ટાંકી લેખક કહે છે તે આખો ફકરો અહીં ઉતારવા જેવો છે : “આવાં મૌકિતકોનું મૂલ્ય મૂલવવાની શક્તિ મારામાં નથી. આ સૌન્દર્યના સાર જેવા કાવ્યખંડનું પૃથક્કરણ મારે નથી કરવું. આ વર્ણનમાં મુકાયેલા અલંકારો નવીન છે કે રૂઢિગત છે તેનાં ચૂંથણાંમાં મારે નથી પડવું. વર્ણન યથાક્રમ અને સંબદ્ધ છે કે કેમ તેનો કાદવ મારે નથી ચૂંથવો. કાવ્યની કોઈપણ વ્યાખ્યા પ્રમાણે આ મૌકિતકોમાં શબ્દ કે અર્થ કે શબ્દાર્થ સચવાયા છે કે નહીં તે મારે નથી જાણવું. મને એમાં કાવ્ય - શુદ્ધ અને જંગ્યા પ્રકારનું

કાવ્ય - દેખાય છે, અને મારે એટલું જ ખસ છે, અને પોતાનામાં સમાવી શકે એવી કોઈ કાવ્યની વ્યાખ્યા ન હોય તો આના પરથી નવી વ્યાખ્યા ઘડાવી જોઈએ, એમ હું શ્રદ્ધાપૂર્વક માનું છું.” વિવેચકને મૌન ધારણ કરવું પડે, કાવ્યમૂલ્યાંકનના ચીલાચાલુ ગળે જ્યાં કામ ન આવે એવા કાવ્યખંડો કોઈ વાર મળી આવે; પરંતુ નહાનાલાલની આ પંક્તિઓમાં એવું અપ્રમેય કાવ્યસૌન્દર્ય છે ખરું? આ તો રમણીય તરંગાવલિમાત્ર છે. આમાં પૃથક્કરણમાં ન પડકાય એવું શું છે? એને મૂલવવાની અશક્તિ જાહેર કરનાર વિવેચક પાસેથી આપણે પછી ખીજી શી અપેક્ષા રાખી શકીએ? અને ‘જલનટડી’ના કલ્પના-જન્ય ચિત્રને બદલે આવી તરંગાવલિથી મુગ્ધ થઈ જનારની કાવ્યરુચિ વિશે પણ આપણો શો અભિપ્રાય બંધાય?

પૃ. ૧૫૩ : ‘શરદ્ધપૂનમ’ વિશે મનસુખલાલ કહે છે : “આ કાવ્યનું સંવિધાન અતિશય નખળું જણાઈ આવ્યા વિના રહેતું નથી.” ૧૯૩૫માં લખાયેલા લેખનું આ વાક્ય છે, પરંતુ રામનારાયણ પાઠક, સુન્દરમ્ અને ઉમાશંકરે કરેલા આ કાવ્યના અધ્યયન-અર્થઘટન પછી પોતાના આ અભિપ્રાયમાં કંઈ ફેરફાર કરવાનું લેખકને યોગ્ય નહીં લાગ્યું હોય? તો શા માટે નથી લાગ્યું એ એમણે ચર્ચાનું જોઈતું હતું કે નહીં? ખરેખર તો ‘એકલાં ઊગવું’વાળો વિચાર અસ્થાને હોવાની વાત સિવાય સંવિધાન ‘અતિશય નખળું’ હોવાના સમર્થનમાં લેખકે ખીજું કંઈ પણ કહ્યું નથી. આ કાવ્યનાં ખીજાં સૂક્ષ્મ સૌન્દર્યતત્ત્વો તપાસ્યાં પણ નથી.

પૃ. ૧૫૪ : ‘આવણી અમાસ’ કિલ્લટાનો નમૂનો છે એમ કહેવામાત્રથી છૂટી જવાશે? માત્ર અર્થવિવરણમાં અટવાઈ રહ્યાથી ચાલશે? એમાં અંધકારના સંવેદનને જે કવિકર્મથી મૂર્ત કર્યું છે તે પ્રત્યે લક્ષ ન આપવું જોઈએ?

પૃ. ૧૫૬ : “સાહિત્યકારનો અનુભવ અને તેનું જીવનદર્શન કોઈપણ શિષ્ટ, સંસ્કારી અને વિચારક વ્યક્તિના જેવાં જ હોય છે;—

તક્ષવત માત્ર એટલો જ કે સાહિત્યકાર તેને શબ્દોમાં મૂકીને આલેખી શકે છે, ખીજાઓ તેમ કરી શકતા નથી.” સાહિત્ય વિશેની આ સમજ ખૂબ પ્રાથમિક નથી ? અને મનસુખલાલ જેવાએ એમાંથી બચવું ન જોઈએ ?

છેલ્લું પૂઠું : ન્હાનાલાલને ‘મહાકવિ’ તરીકે સ્થાપતો અભિપ્રાય મનસુખલાલનો છે ? પુસ્તકની અંદર એ વાક્યો આવે છે પણ ત્યાં તો એ કોઈ પૂર્વપક્ષને રજૂ કરતાં હોય અને મનસુખલાલ એનો જવાબ વાળવા ઉદ્ધત થયા હોય એવું સમજાય છે. તો પછી પૂઠા પર આ રીતે એ અભિપ્રાય ટાંકવો યોગ્ય ખરો ?

મનસુખલાલની શૈલી વિશદ અને પ્રવાહી છે, કટાક્ષવિનોદથી એ ક્યારેક જીવંત બને છે, અને વક્તાની વાદ્ગદાથી અસરકારક બનવા મથે છે. પણ મનસુખલાલ અવારનવાર વાચાળ બની જાય છે, વાતને છૂટી પાડીને લખે છે અને વાતને દુકરાવે પણ છે :

○ એમણે નાટકો લખ્યાં ને નવલિકાઓ લખી; ખંડકાવ્યો લખ્યાં ને ભીર્મિકાઓ લખ્યાં; એમણે રાસ ને ભજનો લખ્યાં...

○ પરંતુ આ બધાં વિધાનોને મર્યાદિત કરનાર એક પ્રબળ અને વિશાળ અંગ કવિની સાહિત્યકૃતિઓમાં પડયું છે, અને ગમે તે પરિસ્થિતિમાં એ અંગની દૃષ્ટા કરી શકાય તેમ નથી. એ એક જ અંગને લીધે કવિનો કવિયશ આટલો ઉદ્ગ્રીહ છે. એ એક જ અંગ કવિને એમના સમકાલીનોમાં જ નહીં પણ ગુજરાતી ભાષાના સર્વકાલીન કવિઓમાં અગ્રપદ અપાવે છે. એ એક જ અંગ કવિના લક્ષમણ વિરોધીઓના મોઢામાંથી પ્રશંસાના ઉદ્ગાર કઢાવે છે અને મને તો લાગે છે કે આજે નહીં પણ બસોપાંચસો વરસ પછીયે કવિનું નામ આપણે ત્યાં ટકશે તો એ એક જ અંગને લીધે.

વાત સાદીસીધી, નાની કે ગાણીતી હોય અને લેખક વાચાળ બને તો હસવું પણ આવે. ‘ચારુવાટિકા’ની ચાર લીટી વિશેનો મનસુખલાલનો અભિપ્રાય વાંચી હસવું આવે એવું નથી ?



મનસુખલાલનું વિવેચન ગઈ પેઢીના વિવેચનનો એક નમૂનો છે. પંડિતયુગના એ માનસસંતાન હાગે છે. ૧૯૩૫થી ૧૯૫૫ સુધીના સમયના લેખો અહીં છે. ‘વસંતોત્સવ’નો લેખ ૧૯૩૬માં લખાયેલો ૧૯૫૧માં મનસુખલાલે સુધાર્યો છે, પણ એ ૧૯૩૬માં ન લખાયેલો હોય એવો નથી હાગતો. સાહિત્ય પ્રત્યેના અલિંગમ અને વિવેચન-રીતિમાં મનસુખલાલ એકંદરે અગતિક જણાય છે. ૧૯૬૭ના આ સંગ્રહમાં પણ જેને શૈલીનિષ્ઠ કે ટેકનિકલ વિવેચનનો નમૂનો ગણી શકાય એવો એક પણ લેખ નથી. છતાં ન્હાનાલાલ વિશેના જૂની પદ્ધતિના અભ્યાસો લેખે આમાંના કેટલાક લેખો જરૂર ધ્યાનપાત્ર રહેશે.

[‘અંથ’, જન્યુઆરી ૧૯૬૯

## નાનાં ડગ પણુ સ્થિર અને ચોક્કસ

કાવ્યમાં શબ્દ. લે. હરિવલ્લભ લાયાણી. ( આર. આર. શેઠ. ૧૯૬૮. પા. ૨૬૫, રૂ. ૬-૫૦ )

ગુજરાતીમાં સાહિત્યતત્ત્વની મીમાંસા વૈજ્ઞાનિક રીતે થતી નથી એ વિશે મેં બે વર્ષ પહેલાં ‘મેઘાણીની વિવેચનપ્રવૃત્તિ’ વિશે લખતાં ટકોર કરેલી. સાહિત્યતત્ત્વ વિશેનાં સર્વસામાન્ય ચીલાચાલુ અર્ધસત્યોનાં ગોળગોળ અને ઘણી વાર ક્ષેતાઈ ઉચ્ચારણોથી આપણે બહુધા સંતુષ્ટ રહીએ છીએ, અને કોઈ વાર આવેશમય પક્ષિલ આત્યંતિક વાદસૂત્રો સાંભળવા મળે તો એથી આપણે અંજાઈ જઈએ છીએ. અન્ય વિજ્ઞાનોની મદદથી સાહિત્યતત્ત્વને સમજવાના જે સમર્થ પ્રયત્નો પશ્ચિમમાં થાય છે તેની ઝાંખી પણ આપણે ત્યાં થતી નથી. આવી સ્થિતિમાં ડૉ. લાયાણી એમના આ હૃદયગ્રંથમાં વિશ્લેષણમૂલક સાહિત્યતત્ત્વવ્યર્થોના જે થોડા નમૂનાઓ આપે છે તે ઘટના ખરે જ

ખૂબ આતંદ ઉપજાવે છે અને ગુજરાતી 'વિવેચનને આમાંથી એક દિશા સાંપડી રહેશે એવી અપેક્ષા જાગે છે.

ભાષાવિજ્ઞાની ડૉ. ભાયાણીને નામે સાહિત્યચર્ચાનો ગ્રંથ જોઈ પહેલાં તો ડોઈને “વસ્તુને શું જાણે વ્યાકરણી ?” એવો ભાવ કદાચ થાય, (અમારા ગ્રંથાલયમાં ‘કાવ્યમાં શબ્દ’ને વ્યાકરણવિભાગમાં મૂકી દેવામાં આવેલું. ‘શબ્દ’ વિશેનો ગ્રંથ અને લેખક ડૉ. ભાયાણી, એટલે ખીજું શું થાય ? ડૉ. ભાયાણીને વળી કાવ્ય સાથે શું લેવાદેવા ?) પરંતુ આ ગ્રંથ વાંચ્યા પછી અવશ્ય લાગશે કે વસ્તુને વ્યાકરણી જે રીતે જુએ છે—જાણે છે એ પણ જાણુવા જેવું છે અને વસ્તુના મર્મ સુધી પહોંચવામાં મદદરૂપ થાય એવું છે.

ભાષાવિજ્ઞાનીનો લખેલો આ ગ્રંથ છે એ કંઈ અછતું રહે તેવું નથી. અહીં શબ્દ, અર્થ, છંદ, લય, શૈલી, પદ્યનાટક (‘પદ્ય’ ઉપર ભાર છે) આદિના—એટલેકે સાહિત્યના જેને શૈલીગત અંશો કહીએ એની ચર્ચા કરતા લેખોત્તું મોટું પ્રમાણ એ હકીકતની પ્રતીતિ કરાવી રહે છે. અને ભાષાવિજ્ઞાની પોતાની ભાષાવિષયક જાણકારીને સાહિત્યના કોઈ મુદ્દાને અજવાળા આપવા કેવી કામે લગાડી શકે છે તે પણ અહીં જોવા મળે છે. એક જ સાદું ઉદાહરણ લઈએ : ‘છંદ અને ભાષા’ એ લેખમાં ડૉ. ભાયાણી બતાવે છે કે દૃઢ નિયંત્રણવાળાં અક્ષરમેળ વૃત્તો સંસ્કૃત કવિતાને ખુબ નડે તેમ ન હતા કેમકે સંસ્કૃત રૂપરચનાપ્રધાન અને સમાસપ્રવચ્ચ ભાષા હતી. છતાં સંસ્કૃતને આની કિંમત જખરી ચૂકવવી પડી છે. ત્યારે ગુજરાતીમાં તો “સંસ્કૃત વૃત્તોના દૃઢગંધે ગુજરાતી કાવ્યભાષાને વ્યવહારભાષાની તુલનાએ ઉચ્ચારણ, શબ્દલડોળ અને શબ્દવિન્યાસની ખાખતમાં વધુ પડતી ‘કૃત્રિમ’ બનાવી, અલિખ્યકિતની કેટલીક ગૂંચળામણ સરજી અને કાવ્યને વિશાળ વર્ગથી દૂર રાખવામાં ફાળો આપ્યો.” ડૉ. ભાયાણીનું આ પૃથક્કરણ યથાર્થ છે એમ કોણ નહીં કહે ?

પરંતુ આ સંગ્રહમાં સાહિત્યના શૈલીગત અંશોની ચર્ચા કરતા

જ લેખો નથી; સુંદરતા, આકૃતિ, નવલકથા, ટુંકી વાર્તા, સર્જન-પ્રક્રિયા, સર્જનના પ્રયોજનો આદિ વિષયોને લગતા લેખો પણ છે. એ ડૉ. લાયાણીનું એક ખીનું જ પાસું આપણી સમક્ષ પ્રગટ કરે છે. ડૉ. લાયાણી માત્ર લાપાવિજ્ઞાની ને સાહિત્યના અભ્યાસી નથી, સૌન્દર્યશાસ્ત્ર - કલાશાસ્ત્રમાં પણ એમની જિજ્ઞાસા અને જાણકારી છે. ડૉ. લાયાણીના સંસર્ગમાં આવનાર સૌ કોઈ જાણે છે કે તેઓ પશ્ચિમના કલાશાસ્ત્રના અદ્યતન પ્રવાહોના સંપર્કમાં રહે છે, અને ઉપર્યુક્ત લેખો એ હકીકતની સાક્ષી પૂરે છે. લાપાશાસ્ત્રમાંથી ડૉ. લાયાણી સૌન્દર્યશાસ્ત્રમાં કેવી રીતે પહોંચ્યા એ આપણે જાણુતા નથી, પરંતુ એક કારણ એ હોઈ શકે કે જનને શાસ્ત્રોને માનવચિત્તના અનુભવો સાથે કોઈ ને કોઈ રીતેના સંબંધ છે. લાપા અનુભવનું પ્રતીકીકરણ છે; સૌન્દર્ય કે કલા અનુભવનું રૂપવિધાન છે. જનનેની સીમાઓ ક્યાંક એકબીજાને સ્પર્શતી પણ હોય.

આ લખાણોમાં વિષયપસંદગીમાં અને વિષયની ચર્ચામાં ડૉ. લાયાણી પોતાની આગવી લાત જિમી કરે છે. જરાયે મહત્ત્વાકાંક્ષી જન્યા વિના ડૉ. લાયાણી સાહિત્યનો નાનકડો મુદ્દો હાથમાં—કે મનમાં—લે છે, એનો પોતે કયા દષ્ટિકોણથી વિચાર કરવા માગે છે તે નક્કી કરી રાખે છે અને પછી જેટલું સાધાર અને સચુક્તિ કહી શકાય તથા કહેવું અનિવાર્ય હોય એટલું જ કહે છે. આથી એમનું એકેએક કથન સાલિપ્રાય જની રહે છે, કથુ'યે જિલડક, અધ્ધર, અજડત્તું રહી જતું લાગતું નથી અને લખાણ રૂપરેખ અને તર્કબદ્ધ બને છે.<sup>૧</sup> લેખો સરેરાશ દશ પાનાંના છે, અને કોઈકોઈ લેખ તો

૧. નાનકડા અપવાદ, અલગત, બતાવી શકાય. 'કાવ્યાર્થ'ને અંતે મૂકેલું ઝાક મારિતાંનું લાંબું અવતરણ મને ખિનજરૂરી લાગે છે, કેમકે એ આપણને જુદા મુદ્દા તરફ લઈ જાય છે. એ જ રીતે, પૃ. ૧૯૬ પર "આ બધું જોતાં હવે એ પણ પૂરતું સ્પષ્ટ થઈ જાય છે કે અદ્યતન કથાકૃતિ રંજન કે પ્રત્યાયન કરવા માટે નહીં પણ પ્રશુબ્ધ કરવા માટે

પાંચ-છ પાનાંના જ છે (એક લેખ દોઢ-બે પાનાંના છે) એ હકીકતતું રહસ્ય આ વાતમાં રહેલું છે.

“મારે એક ડગલું બસ થાય” એવી વૃત્તિથી ડૉ. ભાયાણી લખે છે, પરંતુ એમનું એકેએક ડગલું ચોક્કસ અને સ્થિર હોય છે, આપણને કંઈક ને કંઈક આગળ લઈ જાય છે. અત્યંત અને પાશ્ચાત્ય વિવેચકોનાં મંતવ્યો ટાંકીને કાવ્યાર્થની અનન્યતાની આજે હવે સ્વયંપ્રતીત લાગતી વાતને રજૂ કરતો લેખ ‘કાવ્યાર્થ’ કદાચ ખાસ નોંધપાત્ર ન લાગે, બાકી અહીંના એકેએક લેખ કાં તો આપણી સમજણને સ્વચ્છ કરી જાય છે, કાં તો આપણા મનની કોઈ ગૂંચ દૂર કરી જાય છે, કાં તો નવી જાણકારી આપી જાય છે, કાં કોઈ વિચારપ્રેરક મુદ્દો મૂકી જાય છે. ‘સુન્દરતા’ નામક નાનકડો લેખ લો. સુન્દરતાનાં કારણોત્તુ ડૉ. ભાયાણીએ કેવું વિશદ છતાં દ્યોતક પૃથક્કરણ કરી આપ્યું છે ! ઘણા લેખો તો સંજ્ઞાવિચારના લેખો છે. વૈજ્ઞાનિકની ચોક્કસાઈથી ડૉ. ભાયાણી સંજ્ઞાઓને તપાસે છે, એમને વળગેલા અર્થોત્તુ પૃથક્કરણ કરે છે અને એમનું ઔચિત્ય ચર્ચે છે. ‘લય’ શબ્દને અનુપ્રાસ, વર્ણસંવાદ, કાકુ, સંઘટના જેવા લગતા અર્થમાં આપણે વાપરીએ છીએ એ ડૉ. ભાયાણીએ દખ્ખોતો આપીને બતાવ્યું છે તે આપણા ઘણા નવ્ય વિવેચકોને બોધક બને એવું છે અને ‘અનિયમિત લય’ એવી સંજ્ઞા પણ અમુક અંશ લયબદ્ધ હોય અને અમુક અંશ લયરહિત હોય ત્યારે જ વાપરી શકાય એ એમણે કરેલી સ્પષ્ટતા પણ મહત્ત્વની છે. ‘પરંપરિત મૂલણા’ આદિ સંજ્ઞાઓ સામે ડૉ. ભાયાણી વાંધો ઉઠાવે છે તે પણ આપણે મંજૂર

---

રચાય છે.” એમ કહ્યું છે તે આગળની ચર્ચામાંથી આપોઆપ ફક્તિત થતું નથી. ઝોઝામાં ઝોઝું, એમાં ચર્ચા કે સ્પષ્ટતાને અવકાશ છે જ. ‘હંદ-સ્થૂળ કે સૂક્ષ્મ’માં પણ શુદ્ધ કવિતાની વિભાવનાના કેવળ નિર્દેશથી ચાલી શક્યું હોત. એના વીગતે ઉલ્લેખથી વાત થોડી ફંટાઈ જાય છે.

રાખ્યા વિના નહીં ચાલે. કોઈપણ હંદના ખીજના યથેચ્છ આવર્તનને એ હંદનું નામ કેમ આપી શકાય ? આકૃતિની ખે પ્રકારનો વિભાવના-ઓની, ‘હંદોમુક્તિનાં ઇંગિત’ એ લેખમાં ગેયતા, પાઠ્યતા અને પ્રવાહિતાના ખ્યાલોની, અને ‘ધમેધજ’ના ગુજરાતી પર્વાઓની ડો. ભાયાણીએ કરેલી ચર્ચા પણ નોંધપાત્ર છે.

આ સંગ્રાચર્યા કંઈ ચબ્દકોશની દૃષ્ટિથી અહીં નથી થઈ, કાવ્યવિચારને સાચા રહે ચલાવવા માટે થઈ છે, તેથી ડો. ભાયાણી કાવ્યકલા કે કાવ્યપરંપરાના સંદર્ભને સ્પર્શ્યા વિના રહેતા નથી. એમ ન કરે તો કેટલીક વાર ગેરસમજૂતી થવાનો સંભવ પણ રહે. દાખલા તરીકે, ‘ધમેધજ’ના પર્વાઓની ચર્ચા કર્યા પછી અંતે ડો. ભાયાણી કહે છે કે “ઇતર પ્રતિરૂપ અને સૌન્દર્યપરક પ્રતિરૂપ વચ્ચે ફરક સામાન્ય રીતે સ્વરૂપગત નહીં, પણ કાર્યગત હોય છે.” આવો અહડતો નિર્દેશ પણ ડો. ભાયાણીની ચોખ્ખી કાવ્યસૂઝ બતાવી આપે છે.

હંદોવિચારને લગતા લેખોનું પ્રાચુર્ય આ સંગ્રહમાં ધ્યાન ખેંચે છે - ‘હંદ - સ્થૂળ કે સૂક્ષ્મ ?’ ‘અર્ધસ-અર્ધાદસ’ ‘લય’ ‘પરંપરિત’ ‘હંદોમુક્તિનાં ઇંગિત’ ‘યતિ’ અને ‘પદનાટક’. (આમાંથી ત્રણ તો મૂળ એક જ વ્યાખ્યાનના અંશો છે.) તેથી જ આ દિશામાંની ડો. ભાયાણીની કામગીરી ખાસ તપાસવા જેવી ગણાય. આ લખાણોમાં ડો. ભાયાણીએ લય, પરંપરિત, અર્ધાદસ વગેરે વિશે આપણા મનમાં રહેલી કેટલીક ગેરસમજણો દૂર કરવા પ્રયાસ કર્યો છે, અર્ધાદસમાં ખીજ વિવિધ પ્રકારના લયો આવે છે તે બતાવી અર્ધાદસના સ્વરૂપને સ્પષ્ટ કર્યું છે, ગુજરાતી હંદપ્રયોગોમાં આવેલા મુખ્ય વર્ણાંકો ઝડપથી અવલોક્યા છે, હંદોમુક્તિનું સ્વરૂપ અને તેનાં કારણો ચર્ચ્યાં છે, કાવ્યમાં હંદ કેવી રીતે સમર્પક થઈ અંતર્ગત તત્ત્વ બની બળ્ય છે તે સદૃષ્ટાંત બતાવ્યું છે, અને નાટકમાં પદ વાપરવાની સાથે ખીજ કયાં કાવ્યતત્ત્વોની અપેક્ષા બિલી થાય છે તે દર્શાવી એ કાવ્યતત્ત્વોને

નાટકની સિદ્ધિમાં સમર્પક બનાવવામાં પદનાટકની ખરી સમસ્યા રહેલી છે તેવું પ્રતિપાદન કર્યું છે. ઉપરાંત, છંદ જેવા ઘટક તત્ત્વોનો ઉપાદાન લેખે, વિશ્લિષ્ટ રૂપે અને સંશ્લિષ્ટ રૂપે એમ ત્રણ રીતે વિચાર થઈ શકે છે તે સમજવી ડૉ. ભાયાણીએ છંદોવિચારને યથા-યોગ્ય પરિપ્રેક્ષ્યમાં મૂકી આપ્યો છે; કાવ્યની પ્રથમ પ્રેરણા છંદોલ્લસ્ય રૂપે થતી હોવાની કવિઓએ કરેલી કબૂલાત નોંધી છે તે છંદોલયના મહત્ત્વની દૃષ્ટિએ જ નહીં પણ સર્જનપ્રક્રિયાની દૃષ્ટિએ પણ વિચાર-પ્રેરક છે તેમજ માત્રાછંદોના માની લીધેલા ગેયતાદોષ તરફ અને યતિને સ્વરચના સાથે સંબંધ હોવાના સંભવ તરફ ડૉ. ભાયાણીએ ધ્યાન દોર્યું છે તે પણ ખાસ ધ્યાન આપવા લાયક છે. છંદ અને છંદને લગતી બાબતોનો આ બધી ચર્ચા સમગ્ર કાવ્ય-ઘટનાને સમજવા માટે ઉપકારક થાય તેવી છે.

એકબે ઠેકાણે મને થોડી મુશ્કેલી વરતાઈ છે તેનો નિર્દેશ કરું. ‘છંદ - સ્થૂળ કે સૂક્ષ્મ?’ એ લેખમાં ડૉ. ભાયાણી છંદની સમર્પકતા બતાવવા પ્રવૃત્ત થયા છે. યતિસ્થાનો અને પ્રાસની સમર્પકતા એમણે સદૃષ્ટાંત ખૂબ સરસ રીતે બતાવી પણ છે પણ પ્રાસની સમર્પકતાની ચર્ચા કર્યા પછી તેઓ કહે છે : “આ બધી અસરોને નિપજાવવામાં તે-તે પંક્તિઓ જે-જે છંદમાં ગોઠવાઈ છે તેમના આરોહ-અવરોહ અને લયોનો મોટો ફાળો છે.” અહીં તે-તે પંક્તિઓના છંદોલયના પૃથક્કરણ દ્વારા આ વાત સિદ્ધ કરવાનું બની શક્યું નથી. ડૉ. ભાયાણી પાસે આ અપેક્ષા રહે જ. ‘છાંદસ-અછાંદસ’ એ લેખમાં “પદ નહીં તે બધું ગદ્ય” એવી બ્યાખ્યા સામે તેઓ વાંધો લેતા જણાય છે - કેમકે બધું ગદ્ય એક લાકડીએ હાંકી શકાય એવું નથી હોતું - અને ‘અપદ્યાગદ્ય’ સંજ્ઞાનો સ્વીકાર કરતા જણાય છે; પરંતુ પૃ. ૧૧૪ પર તેઓ કહે છે કે “નિયત કે આવર્તની લય એ પદનું લક્ષણ માનીએ તો, જેનું પિંગળ થઈ શકે તે પદ અને બીજું બધું ગદ્ય, એમ જ વિવેક કરવો પડે અને એ માટે ‘અપદ્યાગદ્ય’ ગદ્ય જ

ગણાય.” પ્રયત્નિત અને સ્થૂળ લાગતી સમગ્ર પાછળ પણ કેટલીક વાર કંઈક તથ્ય રહેલું હોય છે એ ખતાવવાનું તટસ્થ વિચારકે ચૂકવું ન જોઈએ.

ખીઝ બેંગલુ લેખો પણ ડૉ. લાયાણીની સ્વકીય સૂઝના નિદર્શનરૂપ છે. ‘ટૂંકી વાર્તા’ એ લેખમાં જૂની વાર્તા અને નવી વાર્તા વચ્ચે ઘટના, પાત્ર અને જીવનદર્શનની દૃષ્ટિએ જે ભેદ છે તે, એ ભેદોને જન્મ આપનાર પલટાયેલા જીવનસંદર્ભની પીઠિકા સાથે, કેટલાક પાશ્ચાત્ય વિવેચકોને આધારે, અત્યંત વિશદ અને માર્મિક રીતે સ્ક્રુટ કરી આપ્યા છે. નૂતન કથાવાર્તા માટેનું રોળ ત્રિયેનું આ વિધાન ખૂબ અર્થપૂર્ણ છે : “It isn’t events that are lacking, it is only their character of certainty, their tranquility and innocence.” પરંતુ આ લેખના આરંભમાં literary kind અને literary genreનો ભેદ કરી ડૉ. લાયાણીએ કથાપ્રકારોની ચર્ચાનો જે સાચો માર્ગ ખનાવ્યો છે તે ખૂબ નોંધપાત્ર છે.

‘શબ્દ અને અર્થ’ એ લેખમાં એ બંનેનો સંબંધ વ્યવહારમાં અને કાવ્યમાં કેવા પ્રકારનો હોય છે તેની મુદ્દાસર, પૃથક્કરણપૂર્વક, ચોક્કસાઈથી વ્યવસ્થિત રજૂઆત કરી છે. વાણી અને અનુભવના સંબંધ વિશેનું ટેટલુંક વિવરણ સમગ્ર પ્રશ્નને સમજવામાં ખૂબ ઉપકારક થાય તેવું છે. “વાચ્યાર્થને અવલંબીને જ સૂચિનાર્થનું આકલન થાય” એમ કહેતી વખતે વર્ણયિત અર્થનો અપવાદ નોંધવાનું પણ ડૉ. લાયાણી ચૂક્યા નથી, આ લેખમાં નાના-નાના ૨૮ જેટલા ખંડો રૂપે કરેલું સૂત્રાત્મક કથન એક બાજુથી વક્તવ્યની ચોક્કસાઈમાં ખૂબ ફાળો આપે છે, તો બીજી બાજુથી પ્રવાહનો અસાવ થોડો ખૂંચે છે અને વિચારની સમગ્ર છાપ ઊભી કરવામાં મુશ્કેલી પડે છે. એકબે પ્રશ્નો પણ ઊભા થાય છે. પૃ. ૬ પર ડૉ. લાયાણી કહે છે, “કાવ્યમાં શબ્દ, ઉક્ત અર્થમાં પ્રવાનપણે નથી ઇંગિતરૂપ, નથી પ્રતીકરૂપ કે

નથી સંકેતરૂપ.” ઉક્ત અર્થમાં નહીં તો ખીજ કોઈ અર્થમાં કાવ્યમાં શબ્દ ઇગિત, પ્રતીક કે સંકેતરૂપ છે કે નહીં અને હોય તો એના આધાર વ્યવહાર ખરો કે નહીં ? એ જ પાના પર ડૉ. ભાયાણી આગળ જતાં લખે છે : “વ્યવહારમાં શબ્દની રૂપવિધાયકતા ખાલતું આકલન કરવાનું સાધન છે”. હમેશાં આમ હોય છે ખરું ? વ્યવહારમાં શબ્દ મનોભાવને સૂચિત નથી કરતો હોતો ? મનોભાવ પણ ‘માલ’ કહેવાય ? આમ છતાં ડૉ. ભાયાણીનો આ લેખ અભ્યાસપૂર્ણ અને દૃષ્ટિયુક્ત છે અને આપણા અભ્યાસનો પણ એ અધિકારી છે.

‘ઔચિત્ય’ વિશેના લેખમાં ડૉ. ભાયાણીએ ઔચિત્યના વિભાવને સૂક્ષ્મ તર્કથી તપાસ્યો છે. હોમેન્દ્રની ‘ઔચિત્યવિચારચર્ચા’ માટે તેઓ જે અભિપ્રાય આપે છે કે એને કોઈ મહત્ત્વનો સિદ્ધાન્તગ્રંથ કે કાવ્ય-વિચારમાં નવું પ્રસ્થાન મानी લેવાની ભૂલ ન કરવી જોઈએ તે સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રની પરંપરાનો કોઈપણ જાણકાર, જે એના ચિત્તમાં કશેા પૂર્વ-ગ્રહ ન હોય તો, સહેજે સ્વીકારી શકે. હોમેન્દ્રનો પણ એવો કોઈ દાવો હોય એમ લાગતું નથી. હકીકતે ‘રસસિદ્ધ’ કાવ્યનો ઉદ્દેશ્ય કરી એ રસસિદ્ધાન્તની પીઠિકા ઉપર પોતાની વાત માંડી રહ્યો છે. પણ ડૉ. ભાયાણીનો મુખ્ય મુદ્દો તો ખીજે છે. તેઓ એમ પ્રતિપાદન કરે છે કે “‘ઔચિત્ય’ શબ્દ કોઈ સ્વરૂપવાર્તુક સંજ્ઞા નથી, પણ વસ્તુ પરત્વેનો એ નિર્ણય છે—decision કે judgment છે. એ કોઈ સિદ્ધાન્ત નથી, પણ કોઈ સિદ્ધાન્ત, ધોરણ કે પ્રયોજનને આધારે લીધેલો નિર્ણય છે...” આગળ ચાલતાં તેઓ એમ પણ કહે છે કે “તે કૃતિનિષ્ઠ નથી, પણ ભાવકનિષ્ઠ કે સર્જકનિષ્ઠ છે.” આ મતગ્ન્ય જરા વિચારવા જેવું લાગે છે. ઔચિત્ય એટલે કૃતિના ઘટક અંશોનું સામંજસ્ય. એ કૃતિનિષ્ઠ ન કહેવાય ? એ સામંજસ્ય પ્રતીત આપણે કરીએ છીએ માટે ? તો પછી રસ પણ આપણે પ્રતીત કરીએ છીએ, એટલે એ પણ કૃતિનિષ્ઠ ન કહેવાય ને ? આ રીતે તો આપણે કલાની આત્મગતતા સુધી પહોંચી જઈશું. ઔચિત્ય એ સંબંધપરક—



relational - વિભાવ છે તથા એ અલંકાર, વક્રોક્તિ, ધ્વનિના જેવું વસ્તુલક્ષી તત્ત્વ ન હાગે એ સમજાવ એવું છે. એમ તો રસને પણ વસ્તુલક્ષી તત્ત્વ ન ગણી શકાય. વળી, ઔચિત્યને બુદ્ધિથી પાછળથી કરેલા નિર્ણયરૂપે ઘટાવવું અનિવાર્ય છે? એને કાવ્યમાં પ્રતીત થતું, કાવ્યની અખંડતામાંથી સ્ફુગ્તું, સંવેદનાનો વિષય બનતું એક તત્ત્વ ન ગણી શકાય? રાઘવન ઔચિત્યને 'harmony or beauty' તરીકે ઓળખાવે જ છે. ઔચિત્યના પ્રાચીન વિભાવનો આ કદાચ અર્થવિકાસ ગણાય, તો રામનારાયણ પાઠક કહે છે તેમ, "આપણે આધુનિક દષ્ટિયા એ સિદ્ધાન્તને વધારે વ્યાપક વિકસિત કરી શકીએ." ડૉ. ભાયાણી પોતે પૃ. ૧૬૬ પર ઔચિત્યનું જે તાત્પર્ય સમજાવે છે તે કંઈ ઓછા મહત્ત્વનું નથી હાતું. ઉકીકતે ડૉ. ભાયાણીએ પોતે એમનાં લખાણોમાં અવારનવાર ઔચિત્ય જેના તરફ આપણને લઈ જાય છે એ અખંડતાવાદી દષ્ટિબિંદુનો આગ્રહ રાખ્યો છે.

ડૉ. ભાયાણીએ પોતાના નિવેદનમાં પોતાના લેખો સ્થળેસ્થળે અત્યારની પાશ્ચાત્ય સાહિત્યમીમાંસા અને કલામીમાંસાથી પ્રેરિત અને પ્રભાવિત હોવાનું સ્વીકાર્યું છે, પરંતુ એથી આ બધાં લખાણોમાં એમનો પોતાનો જે પ્રયાસ છે એનું મૂલ્ય જરાયે ઓછું થતું નથી. આપણી સૌ કોઈની સાહિત્યવિચારણા પશ્ચિમની સાહિત્યમીમાંસાથી પ્રેરિત-પ્રભાવિત ક્યાં નથી હોતી? પરંતુ કેટલાક લેખોમાં ડૉ. ભાયાણીએ પશ્ચિમની સાહિત્યવિચારણાને સીધી રીતે ઝીલી છે એટલે એમનો એ રીતે જુદો ઉલ્લેખ કરવો હીક પડશે. જેમકે, 'શૈલીગત શબ્દ'² એ લેખમાં પશ્ચિમના શૈલીવિજ્ઞાનના વિકાસનો અને 'શુદ્ધ કવિતામાં અર્થ' એ લેખમાં પશ્ચિમના શુદ્ધ કવિતા અંગેના બદલાતા રહેલા ખ્યાલનો પરિચય કરાવ્યો છે; 'કથાના પ્રકાર'માં શોલ્સ અને

૨. મૂળ શીર્ષક 'શૈલીવિજ્ઞાન અને ભાષાવિજ્ઞાન' વધારે અનુરૂપ હતું એમ હાગે છે. એકદમ 'શૈલીવિજ્ઞાન' પણ ચાલે.

કેલોગે કરેલું કથાપ્રકારોનું વર્ગીકરણ આપ્યું છે; ‘નવલકથાની પ્રકૃતિ’માં મેકનના એ અંગેના વિચારો વિશે જાણપોજી કર્યો છે; ‘કાવ્યની સર્જનપ્રક્રિયા’માં બિઅર્ડ્ઝલી, ફીગર આદિની તદ્દવિષયક વિચારણા રજૂ કરી છે, અને ‘સર્જનના પ્રયોજનો’માં એને લગતી માનસશાસ્ત્રીય વિચારણાનું ટૂંકું તારણ આપેલું છે. આ બધા લેખોમાં ડૉ. લાયાણીની વિશેષતા એ છે કે તેઓ મહત્ત્વના મુદ્દાઓ તારવી લઈ અત્યંત વિશદતાથી અને ચોકસાઈથી રજૂઆત કરે છે. એથી વાત ક્યાંય ગૂંચવાતી નથી કે નકામો ભાર ક્યાંય વધતો નથી. કાવ્યની સર્જનપ્રક્રિયા જેવા અપ્રત્યક્ષને લગતા અને અટપટા પ્રશ્નમયિ ડૉ. લાયાણીની કલમ કેટલા પ્રસાદથી અને જતાં સંપૂર્ણ તર્કનિષ્ઠાથી ચાલે છે તે જોવા જેવું છે. આમાં કેટલીક વાર ડૉ. લાયાણી વિષયનું સમાપન જે રીતે કરે છે એમાં એમની મર્મગ્રહણની સૂક્ષ્મ શક્તિ દેખાઈ આવે છે. દાખલા તરીકે, ‘શુદ્ધ કવિતામાં અર્થ’ એ લેખમાં અંતે ડૉ. લાયાણી, “પ્રશ્ન એ રહે જ છે કે પરિચિત અર્થના ટેકા કે સહારા વિના શબ્દના કેવળ વર્ણો કે તેમનો કેવળ લય કાવ્યની આગવી અનુભૂતિ કેટલા કરાવી શકે તેનો વિશિષ્ટ આસ્વાદ કેટલો આપી શકે?” એમ કહી એક મહત્ત્વની વાત કરે છે કે “હકીકતે ધ્વનિ, રંગ વગેરેને કેવળ તેમની ખાતર જ આસ્વાદવાની આપણી શક્તિ પણ અત્યંત મર્યાદિત છે”. એમ લાગે છે કે ડૉ. લાયાણીએ પ્રશ્નને યોગ્ય ભૂમિકા પર મૂકી આપ્યો છે. એ જ રીતે, ‘નવલકથાની પ્રકૃતિ’માં પણ અંતે તેઓ એ સમસ્યાને ચાર મુદ્દાઓ રૂપે રજૂ કરી એનું હાર્દ પ્રગટ કર્યું છે

આ લેખો આપણને ઘણી વિચારપ્રેરક સામગ્રી આપે છે અને ડૉ. લાયાણીએ જે મહેનત ઉઠાવી છે તે પૂરેપૂરી સાર્થક છે. એક-બે મુદ્દાઓ ચર્ચવા જેવા લાગે છે. ‘સર્જનના પ્રયોજનો’માં એક વાત એવી કરવામાં આવી છે કે “માત્ર કલાના ક્ષેત્રમાં જ નહીં, અન્યત્ર બધે પણ માનસિક વિકૃતિ અને ડુગ્ધનાથી મુક્ત હોય તેવી સ્વસ્થ

વ્યક્તિઓમાં સર્જકતા અનિવાર્યપણે હોવાનું જણાયું છે.” આનો અર્થ એ કે દરેક સ્વસ્થ વ્યક્તિમાં સર્જકતા હોય છે ? અને કોઈ અસ્વસ્થ વ્યક્તિમાં સર્જકતા હોતી નથી ? તો પછી પશ્ચિમના ક્રેટલાયે સાહિત્યસર્જકો રુગ્ણ મનોદશાવાળા હોવાના હેતુનો પ્રયત્નિત છે એનું શું ? ‘કાવ્યની સર્જનપ્રક્રિયા’માં “ખીજરૂપ લાગણી કે ભાવ શબ્દના માધ્યમ સાથેના આઘાતપ્રત્યાઘાતથી અને તે માધ્યમ દ્વારા જ વ્યાકૃત થતું, અંકુરિત થતું, ખીલતું અંતે કાવ્ય તરીકે પરિણમે” એ રીતે સર્જનપ્રક્રિયાને જોવામાં આવી છે. પછીથી પણ કહ્યું છે, “ભાવનો તેના ઊંડાણ, સૂક્ષ્મતા, જટિલતા સહિત તો જ અવબોધ થઈ શકે, જો તે શબ્દના માધ્યમ દ્વારા વ્યાકૃત અને આકૃત બને.” એટલેકે મૂળ જે કંઈ અસ્કુટ છે એ સ્કુટ થાય છે. એના કરતાં જી. રોસ્ત્રેવર હેમિલ્ટન<sup>૩</sup> કાવ્યસર્જનને અનુભૂતિના સર્જન તરીકે જુએ છે એ મને વધારે પ્રતીતિકર લાગે છે. શબ્દો પોતાના ભાવસંસ્કારો લઈને આવે છે એ વાત સમજવી એ કહે છે કે “As the poem gets itself written, the attention of the poet is increasingly transferred from the first impelling experience to the divergent experience which he is creating through the words.” પણ કાવ્યસર્જનની પ્રક્રિયા જ એટલી ગૂઢ છે કે એ વિશે મતમતાંતરો ચાલ્યા જ કરવાના.

ડૉ. ભાયાણીના આ ગ્રંથની એક વિશેષતાની અવશ્ય નોંધ લેવી જોઈએ. ગ્રંથમાં બસો પાનાંનાં મૂળ લખાણ પાછળ પચાસ પાનાંનાં પરિશિષ્ટો આપવામાં આવ્યાં છે. આ પરિશિષ્ટોમાં, બે-ત્રણ અપવાદો આદ કરતાં, લેખવિષય કે લેખવિષય સાથે સંકળાયેલા કોઈ મુદ્દા વિશેના પશ્ચિમના સાહિત્ય-કલા-મીમાંસકોનાં વિવરણો કે મતવ્યો ઉદ્ધૃત કરેલાં છે. પૂરક કે વિશેષ વાચનસામગ્રીની આ યોજના આકર્ષક છે.

કેટલુંક તો એમાં ખૂબ સત્વશીલ છે. જેમકે ‘લાપા અને સાહિત્ય’ (સપિર), ‘કલામાં સ્વરૂપ : આલ્પ અને આંતરિક’ (બોર્જાકે), ‘ફોર્મના અર્થના વિવિધ સ્તરો’ (આલ્બર્ટ હોફસ્ટાટર), ‘નવલકથામાં પાત્ર’ (રોબ ગ્રિયે) વગેરે. ‘ગદ્ય અને પદ્ય’ વિશેની જોન લોત્સની, અને ‘કલાકૃતિમાં લય’ વિશેની ઓટો બેન્શનો નોંધો પણ માર્ગદર્શક બને તેવી છે. ‘કાવ્ય અને દેવકથા’ (વિગ્સેટ અને બ્રૂક્સ)માં એ બન્ને વચ્ચેની સમાનતા ફીક સમજાવી છે પણ બેન્નું પૂરતું વિવરણ નથી અને અવચેતન આદિની અનુભૂતિઓને પ્રગટ કરતી પ્રતીકયોગ્યતા વગેરેમાં પ્રતીત થતી શબ્દશક્તિ – જેના દૃષ્ટાંતરૂપે આ પરિશિષ્ટ ડૉ. લાયાણી-એ આપ્યું છે – તેના ઉપર એથી ખાસ પ્રકાશ પડતો નથી. ‘કલાકૃતિના અર્થ – રમણીય અને ધતર’ (હુસિઅસ ગાર્વિન), ‘કૃતિની અખંડતા’ (લેન્ગર આદિ), ‘ચિત્ર જોતા’ (સાર્ત્ર), ‘લયની નાનાર્થતા’માંની રેમોં બાયર, અત્યેન સૂરિઓ અને જોયસની નોંધો વગેરે કાં તો લેખવિષય સાથે બહુ સંબંધ ધરાવતી નથી, અથવા એમાં કશું નોંધપાત્ર વિશેષ નથી. ‘ચિત્ર જોતા’ (સાર્ત્ર), ‘લય : એક નૂતન વ્યાખ્યા’, ‘કલાનું મૂલ્યાંકન’, ‘સિમ્બલ’ (લેન્ગર) વગેરે નોંધો પૂરતાં સંદર્ભ કે દૃષ્ટાંતોને અભાવે ફીકફીક અરુપિષ્ટ રહે છે. આમ-છતાં, આ બધી નોંધો સૌન્દર્યશાસ્ત્રમાં ડૉ. લાયાણી કેટલા જિંડા જીતરેલા છે તે દર્શાવે છે.

ડૉ. લાયાણીની તીક્ષ્ણ અન્વેષક બુદ્ધિનાં આ સૂક્ષ્મો માટે એમને અલિનંદન આપ્યા પછી એક-બે ફરિયાદ પણ કરવાની રહે છે. એમનાં આ લખાણોમાં સાહિત્યનો (એટલે સાહિત્યકૃતિઓનો) સાક્ષાત્ સંદર્ભ કંઈક ખૂટતો લાગે છે. તાત્ત્વિક ભૂમિકા ઉપર તેઓ કંઈક વધારે વિચરતા હોય એવું લાગે છે. તેથી જ કેટલીક વાર દૃષ્ટાંતો આપવાનું પણ એ ટાળે છે. જેમકે, આદ્ય સિવાયની પ કૃતિઓને આરંભે ‘પરંપરિત’ ન ખંડિત ન કરી શકાય એવો તેઓ અભિપ્રાય આપે છે, પણ ‘પરં-પરિતનું’ ઉદાહરણ આપી તેઓ આ વાત સમજાવતા નથી. ‘શબ્દ અને

અર્થ'ના ખંડ ૬, ૮, ૧૯, ૨૨ માં પણ દષ્ટાંતોની અપેક્ષા રહે છે. ખીજું, ડૉ. ભાયાણી ઘણી વાર સમસ્યાની ભૂમિકા જ બાંધતા જણાય છે, ઘણી વાર એ દિશામૂલ્યન કરીને જ અટકી જાય છે. જેમકે, શૈર્ષાવિચારમાં ભારતીય પરંપરાનો કેવળ નિર્દેશ કરીને ડૉ. ભાયાણી અટકી ગયા, પરંપરિતોત્તું પદ્ધતિસર વિશ્લેષણ કરવાતું એમણે ખીજા માટે બાકી રાખ્યું અને પદ્ધતાટકની સમીક્ષા કેમ થવી જોઈએ એતું દિગ્દર્શન કરવામાં જ એમણે ઇતિહાસવ્યવસ્થા માની. આ બધું એમણે અહીં જ કરવું જોઈતું હતું એમ કહેવાનો આશય નથી. પોતાના મર્યાદિત પ્રયોજનને એ ચુસ્તપણે વળગી રહ્યા છે અને એનાં ઇષ્ટ પરિણામો આવ્યાં છે. પરંતુ આવા વિષયોના સર્વાંગી અભ્યાસ ડૉ. ભાયાણી કેમ ન આપે? એમણે જે જનનો સમ-આરંભ અહીંયાં કર્યો છે તે જોતાં એમની પાસે આવી અપેક્ષા રાખવાનો આપણો હક્ક થઈ જાય છે. સન ૬૬-૬૭ના એકાદ વરસમાં કલામીમાંસાના ક્ષેત્રને અહીંતહીં આટલું ખેડી નાખતા ડૉ. ભાયાણી પલાંડી વાળીને એસે તો આથીયે વધુ સરવસમૃદ્ધ અને મૌલિક વિવેચના આપી શકે એમાં કંઈ શંકા લાગતી નથી.

તા. ૩૦-૧૦-૬૯

[‘અ’ય’, ડિસેમ્બર ૧૯૬૯]

## વિચારનિષ્ઠ પ્રાસાદિક વિવેચન

અન્વીક્ષા. લે. અનિરુદ્ધ પ્રભાસદ. (અશોક પ્રકાશન, ૩૯૭૦, પા. ૨૧૫, ૩.૬)

આપણે ત્યાં છેલ્લાં પાંચદશ વર્ષોમાં વિવેચકો-અભ્યાસીઓની જે નવી પેઢી આગળ આવી રહી છે તેમાં શ્રી અનિરુદ્ધ પ્રભાસદે સૌનું સવિશેષ ધ્યાન ખેંચ્યું છે. સાહિત્યના, વિશેષે આધુનિક સાહિત્યના પરિશીલનથી ઘડાયેલી સહિત્ય પ્રત્યેની આધુનિક દષ્ટિ, સાહિત્યશાસ્ત્રના

અભ્યાસથી આવેલી તત્ત્વગ્રહણની શક્તિ અને વાણીની શિષ્ટમિષ્ટ છટાથી એમણે હવા જમાવેલી છે અને આપણને ઘણી આશાઓ બંધાવી છે.

‘ઍરિસ્ટોટલનું કાવ્યશાસ્ત્ર’ એ પ્રશિષ્ટ અનુવાદ પછીનો એમનો આ પહેલો વિવેચનસંગ્રહ છે. પુસ્તકની ૧૯૭ પાનની સામગ્રીમાંથી ૩૫ પાનાં આયોનેસ્કોના એક ભાષાંતરિત લેખમાં રોકાયેલાં છે, ૮૪ પાનાં પંદરેક ગ્રંથાવલોકનોનાં છે અને બાકીનાં ૭૮ પાનામાં ગંભીર ચર્ચાના આઠ નાનામોટા લેખો છે.

આયોનેસ્કોના લેખને અહીં મૂકવાનું પ્રયોજન અનિરુદ્ધે એવું બતાવ્યું છે કે “મારી કેટલીક સાહિત્યિક માન્યતાઓ માટે મને એમાંના કેટલાક મુદ્દાઓથી સમર્થન મળે છે.” હશે. પરંતુ અનિરુદ્ધે સ્વતંત્ર રીતે સાહિત્યિક માન્યતાઓ બાંધી હોય અને એ આગવી રીતે તરી આવતી હોય એવું અહીં બહુ દેખાતું નથી. તેઓ એમ પણ કહે છે કે “એ લેખ આ ગ્રંથમાંના મારા અલિગમને એક પરિપ્રેક્ષ્ય પૂરો પાડશે.” હા, આયોનેસ્કો સાહિત્યકૃતિને – નીતિના, મનોવિજ્ઞાનના, ફિલસૂફીના પ્રશ્નોને અળગા રાખી – એક રચના તરીકે જુએ છે અને જોવાની લલામણુ કરે છે; અનિરુદ્ધ તો અલિગમ પણ આ લેખોમાં સામાન્યતઃ રચનાલક્ષી કે સ્વરૂપલક્ષી છે. પરંતુ આ અલિગમ નવા વિવેચનની જ એક લાક્ષણિકતા છે.

આયોનેસ્કો વિવેચન વિશે જે આદર્શ રજૂ કરે છે તેને પણ અનિરુદ્ધ કેટલે અંશે અનુસરી શક્યા છે કે અનુસરી શકે એ પ્રશ્ન છે. આયોનેસ્કો કહે છે કે “વિવેચકના મૂલ્યાંકનનું એકમાત્ર સ્વરૂપ જો કોઈ હોઈ શકે તો તે વર્ણન. વિવેચન કૃતિના વાસ્તવની, એના તર્કશાસ્ત્રની નોંધ લેનારું કાર્ય છે.” “કૃતિનું વર્ણન કરવામાં – જે એની અંતર્ગત કારવાદમાં એને સમજીને કરવું જોઈએ – એ ગમે છે કે નથી ગમતી. બીજી કૃતિ કરતાં એ વધુ ગમે છે કે કેમ, એ વિશે બોલવું જોઈએ નહીં.” “કૃતિના પ્રકાશમાં વિવેચકે પોતાના નિક્ષેપને

પ્રશ્નાર્થમાં મૂકવા જોઈએ તેને બદલે એ કૃતિને પ્રશ્નાર્થમાં મૂકે છે અને પરિણામે પોતાના સિદ્ધાંત કરતાં કૃતિને ગીણુ સ્થાને મૂકે છે.” વિવેચનનો આ આદર્શ સામે રાખીએ તો આપણે અવલોકન-સમીક્ષાની લોકપ્રકારક પ્રવૃત્તિ સમેટી લેવી પડે, કેમકે એમાં કૃતિની અંતર્ગત કારવાઈઓનું પૃથક્કરણ કરવાનો અવકાશ નથી હોતો અને પરિણામ અને અભિપ્રાયથી જ આપણે ચલાવવું પડે છે. અનિરુદ્ધ ‘માણસનાં મન’નું અવલોકન કરતાં પહેલું જ વાક્ય એવું લખે છે કે “માણસનાં મન’ લેખકની વાર્તાકાર તરફની સિદ્ધિઓ કરતાં વિશેષ તો નયનાઈઓ છતી કરતી વાર્તાઓ લઈને પ્રગટ થયો છે.” આયોનેસ્કોનો આદર્શ એકદમ વ્યક્તિગત આદર્શ છે અને એને સહેલાઈથી ઉછીનો લઈ શકાય નહીં.

પરંતુ આયોનેસ્કોના આવા માર્મિક વિચારપ્રેરક લેખનો સ્વચ્છ-સુધ્ધ અનુવાદ આપવા માટે અનિરુદ્ધને ધન્યવાદ આપવા જોઈએ. એકએક વિવેચનસંગ્રહ આવા એકએક ઉત્તમ લેખનો અનુવાદ લઈને આવે તોયે આપણું વિવેચનસાહિત્ય ધણું સમૃદ્ધ બને.

અવલોકન-સમીક્ષાની પ્રવૃત્તિની ઉપર દર્શાવેલી કેટલીક મર્યાદાઓ છે, ઉપરાંત સમીક્ષિત ગ્રંથો કેટલીક વાર થોડા સમયમાં છુટાઈ જવા યોગ્ય હોય છે, તેથી અવલોકનો ગ્રંથસ્થ કરવાના ઔચિત્યની બાબતમાં હું થોડો સાશંક છું. અવલોકનો ગ્રંથસ્થ કરવાની પ્રવૃત્તિ, કદાચ, સાહિત્યવિકાસની પ્રાથમિક સ્થિતિ દર્શાવે છે અને આપણે એમાંથી હજુ બહાર નીકળ્યા નથી, હજુ ટીકટીક સમય સુધી બહાર નીકળી શકીએ એવું પણ લાગતું નથી. કદાચ, આપણે માટે હજુ સમીક્ષાઓનો કંઈક ઉપયોગી હેતુ પણ હોય.

અવલોકનપ્રવૃત્તિની આવી કેટલીક સ્વાભાવિક મર્યાદાઓ અનિરુદ્ધને નડી જ છે. વાર્તાગ્રંથોનાં અવલોકનોમાં વાર્તાઓનો વસ્તુનિર્દેશ કરી, એમાં ગૂંથાયેલી ભાવનાઓ સ્ફુટ કરી, વ્યાપક પ્રકારના અભિપ્રાયો આપી એમને ચલાવવું પડ્યું છે. વાર્તાઓની રચનારીતિને ઝીણવટથી

તપાસવાનો એમને અવકાશ મળ્યો નથી. નવલકથા-નાટકની સમીક્ષા-ઓમાં વસ્તુ-સંયોજનના, પાત્રલેખનના ઘણા મુદ્દાઓને ઝીણવટથી તપાસે છે, પરંતુ કૃતિના પ્રત્યક્ષ સંબંધ વિના એમના મુદ્દાઓ પકડાય એવી માંડણી એમનાથી થઈ શકી નથી. 'દુનિયા બહારની દુનિયા' અને *The Woman in the Dunes* જેવી કૃતિઓની બાબતમાં પણ એમને બહુધા પરિચયથી સંતોષ માનવો પડ્યો છે, 'દુનિયા બહારની દુનિયા'ની સમીક્ષામાં લેખકનું લક્ષ્ય તથાનું સત્ય નહીં પણ રૂપનું સત્ય અવતારવાનું છે એમ ભારપૂર્વક કહેવામાં આવ્યું છે, પરંતુ રૂપનું પૃથક્કરણ ખ.સ થઈ શક્યું નથી. કાવ્યગ્રંથોની સમીક્ષાઓમાં કાવ્યબાની, અલંકારો, છંદોલય, ભાવલંગિમા આદિની વિશિષ્ટતાઓનો નિર્દેશ કરવાની, એની સમર્પકતા સ્ફુટ કરવાની થોડી મોકળાશ રહે છે. આમ છતાં, આ અવલોકનો અનિરુદ્ધની સજ્જતાનો પરિચય કરાવે છે - જેમકે, 'ભારતીય સૌંદર્યશાસ્ત્ર' 'મીરાંબાઈ-એક મનન' અને 'મીરાંનાં પદો'ની સમીક્ષાઓ; નિર્ભીક અભિપ્રાય-દર્શનની વૃત્તિ પ્રગટ કરે છે, જેમકે 'માણસનાં મન' અને 'હીરાનાં લટકણિયાં'ની સમીક્ષાઓ; સહૃદયની સૂક્ષ્મ ભાવનશક્તિ દર્શાવે છે - જેમકે, 'દુનિયા બહારની દુનિયા' અને *The Woman in the Dunes*ની સમીક્ષાઓ. અને બધાં જ અવલોકનોમાં સૂક્ષ્મ સાહિત્ય-સૂઝના પરિણામ-રૂપ કંઈ ને કંઈ નોંધપાત્ર નિરીક્ષણો આપણને સાંપડે છે. વધારે ધ્યાન ખેંચે છે 'છિન્નપત્ર' અને 'વહી જતી પાછળ રમ્યઘોષા' એ બે અદ્યતન કૃતિઓની સમીક્ષાઓ. 'છિન્નપત્ર'માંનાં પાત્રમાનસોને અનિરુદ્ધે સુંદર રીતે સ્ફુટ કરી આપ્યાં છે, કેટલાક રચનાગત અંશોનું સાર્થકથા માર્મિક દૃષ્ટિથી સમજાવ્યું છે અને એની ભાષાનો પ્રયત્નતા અને સેન્દ્રિયતાની નોંધ લીધી છે. આમ છતાં કૃતિનું સ્વરૂપ અને સંઘટન તથા શ્રી જોશીની ભાષાકીય અભિવ્યક્તિ વિશેષ વિશ્લેષણ માગે એવાં છે એમ તો લાગે છે. સ્વીન્ડર-પદ્મવત્તિનો સંસ્પર્શ પામેલા ગદ્યની સામે છેડેની ગદ્યમુદ્રાનું ઉદાહરણ નોંધતી વેળા એની લાક્ષણિકતાઓનો



નિર્દેશ કરવાનું એમણે ઇચ્છ્યું નથી. 'વહી જતી પાછળ રચ્ચોવા'ની સમીક્ષામાં sophisticationથી દૂર રહી ઇમારતની પ્રકૃતિગત તાકાતને પ્રગટ કરવાના લાસણકરના પ્રયત્નની નોંધ લઈને તથા કાવ્યરચના-ઓમાંની અલંકારરીતિ, છંદોલય, વર્ણુરચના, પ્રાસ ઇત્યાદિની અન્વર્થકતા તપાસીને અનિરુદ્ધ કાવ્યના ઉપકરણોની સાચી જોડી સૂઝ બતાવી છે. આ જ અનિરુદ્ધ 'શુભરાતી કવિતા'ના આસ્વાદનું અવલોકન કરતી વેળા કાવ્યાસ્વાદની પ્રક્રિયા વિશે થોડું આમતેમ લખી નાખી, સુરેશ જોશીએ પોતે પોતાની પદ્ધતિ વિશે કરેલાં નિવેદનો નોંધી, એમણે કરાવેલા આસ્વાદો વિશે માત્ર એકબે અઠડના અધ્ધર અભિપ્રાયોથી પતાવે છે એ નવાઈમયું લાગે છે. આ રીતનો આ લેખ તો અંતરૂપ કરવા જેવો પલુ ન ગણાય.

અહીં જે આઠ ચર્ચા-લેખો સંગ્રહાયેલા છે તેમાંના ઘણા ટૂંકા છે અને એકબે નાના મુદ્દાઓને વિશદતાથી સ્થાપી આપવાના કે વિષયનું વ્યાપકભાવે વિંહગાવલોકન કરવાના હેતુવાળા છે. કયાંક તો સમસ્યાનો પૂરો મુકાબલો ન થયો હોય એવી પણ છાપ પડે છે, જેમકે 'સર્જતા સાહિત્યમાં જીવનમૂલ્યની માવજત' અને 'શુદ્ધ નવલકથા : એક નોંધ' એ લેખો. પહેલા લેખમાં સાહિત્યનાં મૂલ્યો જીવનમાંથી સ્વીકૃત મૂલ્યોથી ભિન્ન હોય છે અને સાહિત્યનું સ્વતઃ મૂલ્ય હોય છે એટલી વાત કંઈક વાગ્મિતાપૂર્વક કહેવાઈ છે. પછી લેખકને માટે 'સર્જતા સાહિત્યમાં જીવનમૂલ્યોની માવજત' એ મુદ્દો અકિંચિત્કર બની ગયો છે. લેખક અલગત કહે છે કે "આપણું સાહિત્ય જે એનાં આ મૂલ્યોને વક્ષાદાર રહેશે તો જીવનમૂલ્યો એમાંથી એની મેજે પાંગરવાનાં છે - પડેલાં રામાયણ અને પછી રામ એ ન્યાયે". આ ન્યાય અને એના આધારે સાહિત્ય અને જીવનમૂલ્યોનો સંબંધ વીગતથી, જોડાણથી અને સદૃષ્ટાંત સમજાવવા જેવા હતા એમ લાગે છે. શુદ્ધ નવલકથા વિશેની નોંધમાં લેખકે ક્યોબેર અને દોસ્તોએવ્સ્કીથી જ અટકી ગયા જેવું ક્યું છે તે અઠડનું લાગે છે

અને નવલકથાની શુદ્ધતાને પરિસીમાએ પહેંચાડનાર પ્રયત્નોના પરિચયથી આપણે વંચિત રહીએ છીએ.

‘મેઘાણી : શબ્દના સોદાગર’ અને ‘ઍરિસ્ટોટલનું કાવ્યશાસ્ત્ર’ એ બે લેખો સર્વત્રાહી પરિચય આપવાના ખ્યાલથી લખાયેલા જણાય છે. મેઘાણી વિશેના લેખમાંથી એવો પરિચય આપણને કંઈક રસળતી કલમે અને ટાંચણુશૈલીએ મળી રહે છે. નવા મુદ્દાઓ જિલા નથી થતા, પરંતુ જે કંઈ કહેવામાં આવ્યું છે તે સૂક્ષ્મ સમજથી અને વિવેકથી કહેવામાં આવ્યું છે ‘ઍરિસ્ટોટલનું કાવ્યશાસ્ત્ર’ એ લેખ સર્વત્રાહી પરિચયની આપણી અપેક્ષા સંતોષતો નથી, કેમકે આજની દૃષ્ટિએ મહત્વના ગણાય એવા આકૃતિના કે ટ્રેન્ડેડીના સ્વરૂપના પ્રશ્નોને લેખકે આવર્યા નથી. પરંતુ ‘અનુકરણ’ વિશે ટૂંકી વિશિષ્ટ ચર્ચા કરી છે અને ‘કેથાર્સિસ’ના ખ્યાલની કંઈક વીગતે નોંધ લીધી છે. એ શબ્દનાં વિવિધ અર્થઘટનોને અનિરુદ્ધ સરસ રીતે ગોઠવીને મૂકી આપ્યાં છે, પરંતુ છેલ્લી સ્પષ્ટીકરણ પદ્ધતિનો વિશેષ વીગતે પરિચય અને એની ઉપયુક્તતાની ચર્ચા આવશ્યક હતાં એમ લાગે છે.

‘વસંતવિજય’ અંગેના લેખમાં ત્રણેક મુદ્દાઓ પરત્વે થયેલી વિચારણાનું પોતાની રીતે શોધન-સમર્થન કરવાનો નોંધપાત્ર પ્રયત્ન છે.

‘નર્મદની કાવ્યવિલાસના’ ‘પદનાટકની શોધમાં’ અને ‘૧૯૪૫ પહેલાંના ગુજરાતી સાહિત્ય-વિવેચનના સંપ્રત્યયો’ એ ત્રણ લેખો અનિરુદ્ધના ઊંડા અભ્યાસ અને સૂક્ષ્મ તત્ત્વબોધના પરિચાયક બની રહે છે, જોકે નર્મદ પાસેથી આજના વિવેચને સાધેલી ઝીણવટની અપેક્ષા ન રાખવી જોઈએ એમ લાગે છે અને ગુજરાતીમાં નાટ્યપદ્ય અંગે થયેલી મથામણોની ચર્ચા થોડાં દૃષ્ટાંતો લઈને થઈ હોત તો તે વધુ મૂર્ત બનત.

અનિરુદ્ધનો સૌથી ઉત્તમ લેખ, અલગત, વિવેચનના સંપ્રત્યયો વિશેનો છે. આપણા વિવેચનની પરંપરામાંથી નિષ્કર્ષ રૂપે થોડાક મુદ્દાઓ એમણે જે સરસતાથી તારવી બતાવ્યા છે અને વિવેચન-

સિદ્ધાંતોનો વિદ્યાર્થમ દોરી આપ્યો છે તે પરથી એમણે વિવેચન કેવો પચાડ્યો છે એનો ખ્યાલ આવે છે. બળવંતરાયના ‘વિચાર-ધનતા’ના સિદ્ધાંત લેવા ઠાંઈક મુદ્દા પરનાં એમનાં નિરીક્ષણ પણ માર્મિક અને નવો પ્રકાર આપનારાં છે : “‘વિચારબળ’ તે અહીં કૃતિની રચનાપ્રક્રિયામાં મહત્ત્વનો ભાગ ભજવતું આયોજક બળ છે.” “...ઇમેચ્જિસ્ટ કવિઓની વિચારશક્તિને માત્ર ‘વિચારધનતા’માં સમાવવાનો બળવંતરાયનો પ્રયત્ન અધૂરો, અસ્પષ્ટ અને oversimplificationનો દોષ વડોરી લેનારો નીવડ્યો છે.” જો કે રામનારાયણના ‘રહસ્ય’ના સંપ્રત્યયને તપાસવાનું રહી ગયું છે એમ કહી શકાય. એમ થઈ શક્યું હોત તો બળવંતરાયનો ‘વિચાર’નો સંપ્રત્યય ત્યાં પરિશુદ્ધ થતો દેખાત અને લાગણી અને વિચારના બંદનો દિલ્લની દિશામાં પણ આગળ જવાત, રામનારાયણના “કલામીમાંસા સાહિત્ય-કલાના વિવેચનને એકદમ ઉપકારક થઈ જાય એ અત્યારે સંભવિત નથી”, એવા ‘એકદમ’ ‘અત્યારે’ લેવા શબ્દો દ્વારા અત્યંત સર્વાદિત કરેલા વિધાનને એમના સંકુચિત અભિગમનો પુરાવો લેખીને, અને એમની કલાચર્યામાં અવરોધક બન્યો હોવાનું કહેવામાં કંઈક અન્યાય થાય છે. વિધિવંકતા તો એ છે કે આપણે ત્યાં સંગીત, ચિત્ર, નૃત્ય આદિ કળાઓની રચનતા સૌથી પહેલાં રામનારાયણે જ દર્શાવી છે અને એ કળાઓની વિશિષ્ટતાઓને સમજવાનો પહેલો મંભીર પ્રયાસ પણ એમણે જ કર્યો છે.

આ બધી ચર્ચા પછી પણ એટલું અવશ્ય કહેવું જોઈએ કે સંગ્રહમાંનું એક પણ લખાણ નિર્રથક થયેલું નથી. લેખકે કંઈક વિચાર્યું છે, એમને કંઈક કહેવા-બતાવવાનું છે, માટે જ એમણે લખ્યું છે. અને જે કંઈ કહેવાનું છે તે વિશ્વ રીતે, ચોક્કસાઈથી, કેટલીક વાર માર્મિક સ્વદનતાથી પણ કહી આપ્યું છે. વિચારનિષ્ઠ વિવેચન જે પ્રાસાદિકતાથી અનિરુદ્ધે આપ્યું છે તે એમની એક સિદ્ધિ છે, એથી જ, આથી દૈવિધ્યસભર સામગ્રીમાંથી પણ એમની વિવેચન-

પ્રતિભા એકંદરે જિપસી આવે છે. હા, એમણે જન્માવેલી હવા અને બંધાવેલી આશાના સંદર્ભમાં આપણું મન વિવેચનના સંપ્રત્યયો વિશેના જેવા લેખથી કંઈપણ ઝાણું સ્વીકારવાની ના પાડે તો એમાં મનનો શો દોષ કાઢી શકાય? પણ લિન્નલિન્ન પ્રયોજનથી આ લખાણો થયેલાં છે અને એ પ્રયોજનો અનુસાર એ લખાણોનું સ્વરૂપ ઘડાયું છે એમ જરૂર કહી શકાય.

અનિરુદ્ધ પાસે facile pen - રસજાતી કલમ છે. લાપા-પરિલાપાની એમને કયાંય મુશ્કેલી પડતી નથી. ઘાટીલાં શબ્દો અને વાક્યો એમની પાસે સહજ રીતે આવે છે. આથી એમનું ગદ્ય સઘોગમ્યતા અને આકર્ષકતા ધારણુ કરે છે. આ facile penનો થોડો ગેરલાભ પણ છે. એ આત્મસંતુષ્ટ રહે અને ઓછા વૈચારિક સત્ત્વની જીજ્ઞાસાલસા ન દે. ક્યારેક એ વાગ્મિતામા સરી પડે અને તેથી તર્કની સુયોગ્ય માંડણી થવાની રહી જાય. ક્યારેક છટાદાર વિધાનોના ફક્તિર્થો સમજાવવાના પણ રહી જાય. દોસ્તોએન્સ્કી ઘટનાનો જે રીતે ઉપયોગ કરે છે તે વિશેનાં અનિરુદ્ધનાં વાક્યો મને કંઈક આવાં લાગે છે. ‘છિન્નપત્ર’માંની માલા અને લીલાનો દૂરતા વિશેના ઉદ્દેશો પણ.

સ્વસ્થ, સમતોલ, ગંભીર તત્ત્વશોધક બુદ્ધિના વિવેચક તરીકે અનિરુદ્ધ અહીં આપણી સમક્ષ આવ્યા છે. એમનામાં કંઈક આત્મ-સલાનતા પણ છે. નિવેદનનાં વાક્યોમાં અને ખીજે એકાદ સ્થળે એ દેખાઈ આવે છે. ચાતુર્ય પણ છે : ‘છિન્નપત્ર’ને શ્રી સુરેશ જ્ઞેશીએ હવે પછી અવતારનારી નવલકથાના મુસદ્દા રૂપે ઓળખાવી તેને અનુલક્ષીને તેઓ કહે છે કે “એમણે એવું ન કહ્યું હોત તો જ આપણને નવાઈ લાગત.” તોફાનની વૃત્તિ પણ છે : “હરીન્દ્ર અને નવલકથાનું” મિલન - આપણે ઈચ્છીએ કે આ અકસ્માત હવે પછી સુપરિણામી નીવડે.” એ વાક્યમાં લવિષ્યની શૃલેખકાના કોયળામાં અકસ્માતની પાંચશેરી વીંઝાઈ છે. આ બધા કાકુઓ એકંદરે મોજ

ધમાડે છે.

આવું વિશિષ્ટ વિવેચકચક્રિત્વ લઈને આવતા ‘અન્વીક્ષા’ને આપણે આવકારીએ.

[‘અંધ’, સપ્ટેમ્બર ૧૯૭૧

## પ્રયોગશીલ નવલકથાનો સ્વાધ્યાયપ્રયોગ

ચન્દ્રકાન્ત બક્ષીથી ફેરો. લે., સુમન શાહ. (પ્રજ્ઞેશ પ્રકાશન, મોડેલ સિનેમા સામે, અમદાવાદ ૩૮૦૦૦૧, ૧૯૭૩. પા.ડિ.૨૩૨, રા. ૧૧)

સાતમા દાયકાની પ્રયોગશીલ નવલકથાઓની, પરિષ્કૃત અદ્યતન સાહિત્યરુચિથી અને જાંડી સૂઝબૂઝથી સમીક્ષા કરતા આ ગ્રંથનું મૂલ્ય સ્વયંસ્પષ્ટ છે. નવલકથાના આધુનિક સ્વરૂપના આસ્વાદનવિવેચનના છૂટક પ્રયાસો રાષ્ટ્રશ્યામે કર્યા છે અને ‘ગુજરાતી નવલકથા’માં રઘુવીરે પણ એ દિશામાં ધ્યાનપાત્ર કાર્ય કર્યું છે. આમછતાં એક સ્વતંત્ર ગ્રંથરૂપે એનું આયોજન તો શ્રી સુમન શાહે જ કર્યું છે. આપણા વિદ્વાનોથી સામાન્ય રીતે સળંગસૂત્ર મૌલિક વિચારગ્રંથો આપવાનું બનતું નથી એ સ્થિતિમાં “વખતે-કવખતે પ્રસંગે-અપ્રસંગે લાંબું-ટૂંકું લખાયું-ખેલાયું હોય, જપાયું-ન જપાયું હોય તે બધું સમેટી-ગોઠવી, એ સન્માન્ય વિદ્વન્મતિ પાસે ક્ષેપ લખાવી કે ઉદાર સ્વભાવના કોઈ કીર્તિલોભુપ સાહિત્યદલાલ પાસે પ્રવેશક લખાવી સંસ્કૃત શીર્ષકવાળો ‘વિવેચનસંગ્રહ’ તૈયાર ન કરવો” — એવી લેખકની ‘જિદ્’ આવકાર્ય લાગે છે. શબ્દોમાં રહેલા કટાક્ષો પણ આસ્વાદ્ય છે. જોકે આવા ધારદાર કટાક્ષ કરનાર લેખક પોતે ‘ફેરો’ના પોતાના વિવેચન અંગેનો, રાષ્ટ્રશ્યામ શર્માનો, પ્રમાણુપત્ર ગણાય એવો પત્ર-પ્રતિસાવ પાદટીપ રૂપે જોડવાનો લોભ ખાળી શક્યા નથી !

સુમનના આ અભ્યાસના ખેતરુ ગુણો તરત મનમાં વસી જાય છે. એક તો, એમણે કૃતિઓનો અત્યંત close study કર્યો છે, તેથી કૃતિઓના સર્જકકર્મની ઘણી ખારીકીઓની નોંધ અહીં આપણને મળે છે. ખીજું, જે કંઈ વિવેચન એમણે કર્યું છે - ગુણદર્શી કે દોષદર્શી - તે સર્જકનું આધિપત્ય સ્વીકારીને અને સાહિત્યપ્રીતિથી કર્યું છે. તેથી આ ડોકરું વિવેચન ન બની રહેતાં ઉમળકાલરેલી ઓળખાણ બની રહે છે. ત્રીજું, સાહિત્યના વિશાળ પરિશીલનથી ઘડાયેલી એકંદરે ઉદાર કહેવાય એવી સાહિત્યરુચિ સુમન પાસે છે તેથી નવલકથાના વિવિધ પ્રયોગોને એ મોકળે મને માણી અને નાણી શક્યા છે.

આ બધાને પરિણામે સામગ્રી અને શૈલીનું એક એવું જગત અહીં ખુલ્લુ થાય છે જે પ્રથમ પરિચયે આપણને આંતર્યા વિના રહે નહીં. એમાંયે પ્રયોગશીલ સાહિત્ય વિશેની સામગ્રી આપણે ત્યાં એટલી ઓછી લભ્ય છે કે 'ચન્દ્રકાંત બક્ષીયા ફેરો'નું અવલોકન કરતાં રાધેશ્યામ શર્માને પરોપજીવી વિવેચકો હવે આમાંથી પોતાની સઘડી પેટાવશે એવો કટાક્ષ કરવાનું મન થયું છે.<sup>૧</sup>

સુમનના આ પુસ્તકે વાચકો અને વિવેચકોને આંજી નાખ્યા છે તેમાં પુસ્તકની સામગ્રી-શૈલી ઉપરાંત કેટલાક claims રજૂ કરતા અને આપણા વિવેચક સાહેબો પર તીખા પ્રહારો કરતા નિવેદનનો પણ ફાળો છે. આ પ્રહારો અમુક અંશે સાચા હોવા છતાં સુમનને એનું વળગણ થઈ ગયું હોય એવું જણાય છે. પોતાના અભ્યાસ વિશે હક્કદાવા રજૂ કરવામાં સુમન પૂરતા સ્પષ્ટ રહી શક્યા નથી. કોઈ એક નિશ્ચિત અભિગમથી કે નવલકથાની કોઈ એક વિલાવનાના સંદર્ભમાં આ અભ્યાસ થયો નથી એમ કહ્યા પછી આ અભ્યાસ વખતે પશ્ચિમની નવલકથાના જે-જે રૂપરેખા અને અવસ્થાન્તરો પોતાના ચિત્તમાં હોવાનું એ સ્વીકારે છે તે પરથી એમનો

૧. 'નિરીક્ષક', ઓક્ટો. ૨૧, ૧૯૭૩.

એક અલિંગમ તો સમન્વઈ જ નય છે - આધુનિકતાનો, આધુનિકતા એમના આર્થિકતાનું કારણ અને મૂલ્યાંકનનો મગ દોવાનું એમની કૃતિસ્મીક્ષાઓ પણ બતાવી આપે છે. દૃષ્ટાંતો આપણે હવે પછી જોઈશું.

આ રીતે જોઈએ તો સુમનનો અલિંગમ અમુક અંશે સામગ્રી-લક્ષી (content-oriented) હાજો. ઘણે ઠેકાણે એમણે પાત્રોનાં ચરિત્રોને અને એમનાં જીવનદર્શનને સમજવા-તારવવામાં પોતાના વિવેચનનો ઠીકઠીક ભાગ રોક્યો છે એ પરથી પણ આવી છાપ જોવા થાય છે. વસ્તુસાર(paraphrase)ને આવશ્યક ગણવાનું આ કદાચ પરિણામ હોય પણ એથી કૃતિના સમગ્ર રૂપને ઝીલવામાં વ્યવધાન પણ જોવા થાય છે. આમેય કૃતિનાં ચિન્તનચિન્ત પાત્રોને લુહાલુહા ખંડોમાં તેઓ ચર્ચતા હોવા છતાં ચર્ચામાં થઈ જતી ભેગભેગને કારણે સમીક્ષાનો નકશો હંમેશાં સ્વચ્છ સુરેખ રહ્યો નથી.

સુમનના આ વિવેચનમાં સૌથી મોટું વ્યવધાન તો છે એમની ભાષાશૈલી - એમનું ગદ્ય પહેલી નજરે પ્રસાદિત કરનારી આ સ્વલ્પકામાં કેટલાક હલ તળપદાં શબ્દપ્રયોગો અને લલણો છે પણ એ કેટલાક એવા અંશે પણ ધરાવે છે જે એની નિર્મળતા છતી કરનારા હાજો છે. એક તો, સંસ્કૃત શીર્ષકને પ્રતિજ્ઞાપૂર્વક ટાળનાર આ વિવેચકે ગ્રંથમાં તો સંસ્કૃત શબ્દોને બહુ પ્રેમથી વાપર્યા છે ('અંતતોગત્વા' વાંચીને તો જોનું સ્મરણ થાય ?) અને એથી આગળ વધી ધણામંથા જરૂરી-ચિત્તજરૂરી સહેલા-અધરા અગ્રેજી શબ્દો પણ વાપર્યા છે. ઘણાંજે અગ્રેજી શબ્દો તો એવા છે કે જેમના શુભગતી પયથિા એમણે પોતે બીજે ઠેકાણે પ્રયોજેલા છે જ. એટલે આ બધું શૈલીસુખ ખાતર થયું છે એવું લાગ્યા વિના રહેવું નથી. બીજું, નિવેદનમાં "વિવેચન-અવતરણોના વાકા-ચીથરાં એકાદીને, વિભાવનાઓનાં લટકણિયાં પહેરાવીને પોતાની વસ્તી દર્શિતાને" વગાવી ખાનાર 'વિવેચક સાહેબો' પર લૂટી પડનાર આ લેખક વિવેચનની વનરતનના અતિ-ઉપયોગમાંથી પોતાની જાતને બચાવી શક્યા નથી.

રૂપાન્તર, cohesion, collage, montage, aesthetics, poetic, catalyst...અહીં વારંવાર અક્ષાતા શબ્દો છે. Functional man, libido-theory, objective subjectivity, erotics of art - આવા ઘણામંથાના હવાલા અહીં એનો અર્થ કે પ્રસ્તુતતા સ્ફુટ કરવાની ઝાઝી ચિંતા કર્યા વગર આપવામાં આવ્યા છે. આને પરિણામે ગદ્ય ઘણેમંથે ઠેકાણે શબ્દપ્રચુર અને ડોળધાલુ બની ગયું છે. એક નમૂનો જુઓ : “એની formal density કશાક cohesionમાંથી ફેલાય અને એક એવો patternal growth જેવાય કે જે આખી કૃતિને અમુક અનુસૂતિનું total objective correlative બનાવે એમ બન્યું નથી.”

કદાચ સુમન એક રોમેન્ટિક આવેગથી લખે છે, કદાચ ‘સ્વસ્થ અને સૌમ્ય’ ગણાઈ જવાની એમને ભીતિ છે, કદાચ પોતાની વાત એવી છે કે આવા અને આટલા શબ્દો વિના વાચક એને ઝીલી નહીં શકે એવો એમને અવિશ્વાસ છે, કદાચ વાચકને મુઘ્ધ-મૂઢ બનાવી દેવાનો એક તરીકો એ જાણે-અજાણે અજમાવી રહ્યા છે. ગમે તે હોય, એમણે શબ્દઆમોહ સેવ્યો છે, લાપાની સફાઈની ઉપેક્ષા કરી છે, દુષપ્રયોગો કર્યા છે, ગૂંચવાયેલાં કે સંદિગ્ધ વાક્યો ઘડ્યાં છે, અને વાક્યવાક્ય વચ્ચેનો તાર્કિક સંબંધ પણ ફેટલીક વાર અધ્ધર રહેવા દીધો છે. નવા શબ્દો બનાવવાનો સુમનનો ઉત્સાહ જાણીતો છે. (‘ખીચતા’ નવો શબ્દ છે કે ‘ખીચતા’ની છાપભૂલ ?) એનો લાલ એ અંગ્રેજીને પણ આપી શકે છે. અહીં objectivify જેવો એક શબ્દ મળે છે. (objectivifyથી જ ચાલી શક્યું ન હોત ?)² પણ આવાં સાહસ તો સુમન ન કરે તો કોણ કરે ? પણ ‘મદઃકર્તૃ’ (‘કર્તા’ નહીં) લખાય, ‘જનેતા’ પુલ્લિંગમાં વપરાય (‘જનક’ શબ્દ હાથ નહીં આવ્યો હોય ?), ‘બેબુનિયાદ’ સંજ્ઞા તરીકે પ્રયોજાય, ‘કાયકા’ને ‘પ્રતિભાવત’ અને ‘ક્ષિતિજ’ને ‘સક્ષમ’ વિશેષણ લગાડવામાં

૨. ‘ખીચતા’ અને ‘objectivify’ છાપભૂલો હોવાનો ખુલાસો, પૃષ્ઠ ૫૧૩, ૫૧૫.



આવે, “લાવજગતની ભર્મિલતા” “ઉચિત ગીતે પૂછેલો પ્રશ્ન...વાજખી લાગશે” “લાવ, લાગણી, સંવેદનની એક મુખરિત લાવચેતના” “નિઃશેષ શૂન્ય બની ગયેલી એક પરિસ્થિતિ અવસ્થા” “વિવશ લાચારી” “મૂળ-આમી બુનિયાદ” જેવા પર્યાયોક્તિવાળા અનેક પ્રયોગો સાંપડે - આ તો લેખકના સ્ખલનો જ છે અને એનો ખચાવ ન થઈ શકે.

કેટલાંક દૃષ્ટિ કે સંદિગ્ધ કે ગૂંચવાયેલાં વાક્યો જુઓ :

૧. “કથન-આલેખનમાં સ્વપ્નના ‘પોએટિક’નું વ્યાકરણ અપનાવેલ છે.” ‘સ્વપ્નના પોએટિક’નું વ્યાકરણ’ કે ‘સ્વપ્નનું પોએટિક’ ? કેમકે ‘પોએટિક’ એટલે જ the method of making relations in art - કળામાં સંબંધો જોડવાનું ‘વ્યાકરણ.’

૨. “નિરૂપણપદ્ધતિનો આ પ્રયોગ કથામાં રજૂ થયેલી માનવ-જીવનની સ્થિતિનો પૂરો પરિચાયક બને છે ને તેથી એની સફળતામાં ઔચિત્ય અવશ્ય જોઈ શકાય.” ‘સફળતા’ પછી ‘ઔચિત્ય’ની જરૂર ખરી ?

૩. “બહોળા વાચકવર્ગને ભોગે નવલકથાની કાયાપલટ થઈ એ ઉલ્લો ઇતિહાસ હવે તો જૂનો છે, છતાં આ સાહસ-દુસ્સાહસ પછીની કક્ષાએ નવલકથાએ જીવવાનું ચાલુ જ રાખ્યું છે.” ‘નવલકથાએ’ નહીં પણ ‘જૂની અથવા પરંપરાગત નવલકથાએ’ - એમ ખરેખર લેખકનો આશય છે.

૪. ‘અમૃતા’માં એના લેખકની દ્વિધા વર્ણવતાં : “તેઓ એક તરફથી સ્થૂળ ઘટનાપટ્ટીયસીનો ‘આનંદ’ જતો કરી શકતા નથી, અને બીજી તરફથી, માનસસૃષ્ટિને મૂર્ત કરવા જે કંઈ નવ્ય કલારૂપની દિશામાં સર્જકતાને ઢંઢોળવાનું કરવું પડે તે સાહસ પ્રત્યે કુંઠિત છે.” સ્થૂળ ઘટનાપટ્ટીયસીનો આનંદ જતો ન કરવો અને સર્જકતાના સાહસ પ્રત્યે કુંઠિત રહેવું એમાં ‘દ્વિધા’ ક્યાં આવી ?

૫. “કર્તવ્ય અને વિવેકના નિષેધોની માન્યતા અનિશ્ચિત ત્રીજી ઉપસ્થિતિ ઉદયનની સાપેક્ષતામાં જ વિચારે છે.” ‘માન્યતાનો

અનિકેત વિચાર કરે છે' અને 'ત્રીજી ઉપસ્થિતિ તે ઉદ્યન' એમ જેમતેમ ખેસાડીએ ત્યાં ખ્યાલ આવે છે કે આગુઆગુનાં વાક્યો સીધાં ઉદ્યનને સંદર્ભે જ લખાયેલાં છે અને એમની વચ્ચે આ વાક્ય ગોઠવાતું નથી.

આ તો નમૂનારૂપ ઉદાહરણો છે. આપું બધું આવા અભ્યાસ-પૂર્ણ ગ્રંથમાં એટલુંબધું છે કે વાતનો પિંડ બંધાતો ન હોય, સમજતાં શ્રમ પડે અને એથી વાંચતાં થાક લાગે એવા અનુભવ ઠીક ઠીક થાય છે. આમાં મારી પોતાની રુચિ અને સમજની મર્યાદાઓ કારણભૂત હોઈ શકે પણ સુમન મારા જેવાને પણ સમજાય એવું લખે એમ હું જરૂર ઇચ્છું. આવો સૂક્ષ્મ સંવન અભ્યાસ આવી અવિશદતામાં ખોવાયેલો રહે, આવા એક આંતરિક સત્ત્વ ધરાવતા લેખક આવી શૈલીના બાણીબૂઝીને ભોગ બને તો એ આપણા વિવેચન-સાહિત્યનું એક દુર્ભાગ્ય ગણાય.

સુમન શાહના આ ગંભીર પ્રયાસને હું ઉતારી પાડવા માગતો નથી. ગુજરાતી નવલકથાઓ વિશે એમણે વિચારવા જેવું ધણુંબધું કહ્યું છે (એટલા માટે જ એની થોડી ચર્ચા હું હવે પછી કરવા ધારું છું), પણ એમના આ ગ્રંથ વિશે વાત કરનારાઓએ એટલા-બધા અડોલાવથી વાત કરી છે કે હું જરા ખીજ બાજુ રજૂ કરું અને એમનાં નિરીક્ષણો અને તારણોની થોડી ચર્ચા કરું એ મને વધારે ઉચિત અને જરૂરી લાગ્યું. રાધેસ્થામ તો "અન્યતું" પ્રકાશન, એના મુદ્રણ, લે આઉટ, ટાઇપસેટિંગમાં મુકાબલેતારીફ અને અદ્વિતીય છે" એમ કહેવા મુધી ગયા છે. બહુકારો ભેઈ શકશે કે લે આઉટ વિશિષ્ટ છે પણ ટાઇપ કે ટાઇપની પસંદગી સારાં

૩. રાધેસ્થામ શર્મા, 'નિરીક્ષક', આક્ટો. ૨૨, ૧૯૭૩; ભૂપેન્દ્ર ઉપાધ્યાય, 'કાર્પસ ગુજરાતી સત્તા ત્રૈમાસિક', બન્યુ-માર્ચ, ૧૯૭૪; તથા દાહોદના ગુજરાતીના અધ્યાપકસંઘના સંમેલનમાં રમેશ ત્રિવેદીએ વાંચેલી સમીક્ષા.

હોવા છતાં એમાં અસાધારણ કશું જ નથી. મુદ્રણ ક્યાંક ઝાંખું છે - કદાચ કાગળને કારણે એમ બન્યું હોય. અને મુદ્રણદોષોનું શું ? સામાન્ય જોડણીભૂલોને જવા દઈએ, પણ ‘પાલનપુર’ને બદલે ‘પાલી-તાણા’ છપાય, સંભવતઃ ‘અજયની ગેરહાજરીમાં’ને બદલે ‘અજયની હાજરીમાં’ છપાય એનું શું ? કેટલાંક વાક્યો બેસતાં નથી તેમાં છાપભૂલો પણ જવાબદાર લાગે છે.

હવે ગ્રંથની સામગ્રીની, પ્રકરણવાર દૂંઝી સમીક્ષા. મેં આગળ રજૂ કરેલા કેટલાક મુદ્દાઓનાં સમર્થનો આમાંથી પણ મળી આવશે.

૧

ચન્દ્રકાંત બક્ષી વિશેના સુમન શાહના લખાણને બક્ષીને તટસ્થતાથી મૂલવવાના સમર્થ પ્રયત્ન તરીકે જોઈ શકાય. જોકે ખીજી રીતે જોઈએ તો આખુંયે વિવેચન બક્ષીની આવડતો-અધૂરપો-આવડતો-અધૂરપો-આવડતોનું નિરૂપણ કરતું ચાલતું લાગે અને કંઈક અવઢવતું નિર્દર્શક બને. હા, બક્ષી સુમન માટે કંઈક પડકારરૂપ બન્યા છે અને એમના મનમાં દ્વિધા ઊભી કરી છે. એક બાજુથી બક્ષીમાં જેવા મળતા વ્યક્તિ-નાયકથી, પોતાના સમયના માણસથી, metaphysical cry ધરાવતા આધુનિક માણસથી એ ભારે પ્રભાવિત થયા છે તો ખીજી બાજુથી એમની કૃતિઓમાં રહેલા ઘટનાઆધારિત પરંપરાપ્રાપ્ત નવલસ્વરૂપથી, એમના physical કોટિના નવલરસથી તેઓ એમને દ્વિતીયિક નવલકથાકારોની જમાતમાં બેસાડવા પણ પ્રેરાયા છે. આમ છતાં “આધુનિક દર્શનને કલામાં રૂપાંતરિત કરી આપે તેવી કોઈ સર્જકતાનો ઉદ્રેક બક્ષી પાસે નથી” એને સુમનનો અંતિમ અભિપ્રાય ગણીને આપણે ચાલી શકીએ.

એ એક કાયડો છે કે સર્જકતાનો આવો કોઈ ઉદ્રેક બક્ષી પાસે ન હોય તો એમની કૃતિઓમાંના ‘આધુનિક દર્શન’થી સુમન જેવા વિવેચક આટલા બધા પ્રભાવિત કેમ થાય ? એમ બને કે સુમનના મનમાં નવલકથાના art-form વિશે કંઈક ધારણાઓ પડી

હોય જેની સાથે બક્ષીની કૃતિઓનો કંઈ મેળ બેસતો ન હોય. પણ બક્ષી જે જગતને જે કક્ષાએ વ્યક્ત કરવા માગે છે એને અનુરૂપ એમનું પોતાનું art-form હોઈ શકે અને એની સફળ કૃતિઓમાં એને શોધી શકાય એ રીતે વિચારવું વધારે ફલપ્રદ નહીં ?

‘જાતકકથા’ જેવી ઘણી grossnessથી ભરેલી નવલ વિશે જે વિવેચનશ્રમ – લેખકની આંગળી પકડીને એની પ્રતીકાત્મકતાને સમજાવવાનો પ્રયત્ન – સુમને કયો છે અને ‘પેરેલિસિસ’ જેવી “પ્રમાણ-માં વધારે ચુસ્ત રચના” – અને તે પણ bifocal ટેકનીકવાળી (મારી દૃષ્ટિએ, બક્ષીની કેટલીક વળગણોથી પણ મુક્ત) – તેની જે ઉતાવળે વાત થઈ છે તે કંઈક વિસ્મયજનક લાગે છે. એવું બને કે ‘પેરેલિસિસ’ આધુનિક દર્શનના ચોકઠામાં ખાસ બેસતી ન હોય. ‘જાતકકથા’ને philosophical novelનો એકંદર સફળ પ્રયોગ ગણાવવું અને cohesive centreના અભાવને philosophical novelની અનિવાર્ય મર્યાદા ગણાવવું દૃષ્ટિબિંદુ સ્વીકાર્ય બને એમ લાગતું નથી.

બક્ષીની ભાષાનું વિશ્લેષણ આપવાનું અને એની સમર્પકતા ચર્ચવાનું સુમને કેમ ઇચ્છ્યું નહીં હોય ? ભાષાપ્રભુત્વનો માત્ર નિર્દેશ કરવાથી શું ?

સુમનના આ વિવેચનમાં રસિક શાહના અભિપ્રાયોનો વારંવાર આવતો હવાલો પણ ધ્યાન ખેંચે છે.

૨

“આ દાયકાની અદિતીય કલાકૃતિ બની હોત” એવો ક્રિયાતિ-પર્યય જેને માટે પ્રયોગ્યો છે એ ‘અમૃતા’ની કેટલીક કલામર્યાદાને શ્રી સુમને સૂઝ અને ભારપૂર્વક બતાવી છે – તૈયાર ઉકેલ, સમગ્ર રચનામાં રહેલો બનાવટનો કડવો સ્વાદ, બનાવોનું તાલમેલિયાપણું કથાસૃષ્ટિનો બુદ્ધિની ભૂનિકાએ થયેલો વિકાસ. ત્રિપથ માતબર, કાચડો ‘પ્રતિભાવંત’ (પ્રતિભાજન્ય ?), ત્રણ પાત્રો પણ પ્રતિભાવંત; એક

બે સ્થળે અનુભવવા મળતી પાત્રોના ઐતસિક સંઘર્ષની ખરેખરી પળો, છતાં નવલકથાની કોઈ creative ગુંજશનો લેખક કસ કાઢી ગયા છે એમ સુમનને લાગ્યું નથી.

પ્રશ્ન એ છે કે આ કૃતિનું આંતરિક સત્ત્વ પિઠાનવા છતાં સુમન બીજા બાબુ વિશેષ ઝૂકી ગયા નથી? કથાકત્તે પરિણામે કથુંક બને ત્યારે કથુંક બનાવવા માટે પેલું કથુંક યોજવામાં આવ્યું છે એમ કહેવું સરળ છે. અનિકેત રાજસ્થાન જતો રહે છે એને માટે જે તર્કસરણી લેખકે રજૂ કરી છે એને નહીં સ્વીકારવા માટેનું કથુંકારણ દેખાતું નથી, અને એ અમૃતાવિપયક લાગણી વિશે નિર્દય બનીને નહીં પણ ઉદયનવિપયક લાગણીઓ વિશે નિર્દય બનીને બળ છે એમ અભિપ્રેત હોવાનું જણાય છે. લિલોડા જવાનો પ્રસંગ પણ જે રીતે બને છે એમાં ઉદયન અને અમૃતાની લાગણીઓનાં અમુક પરિમાણો પ્રગટ થાય છે એ રીતે એને જોવામાં કશી મુશ્કેલી નથી.

ઢેટલીક વાર એવું બને કે કૃતિની અમુક કચાશ બાલ, ઉપર-છલ્લી કે નિવારી શકાય તેવી હોય. એને એક બાબુએ ઝૂકીને કૃતિને સારી રીતે ન્યાય કરી શકાય. જેમકે ‘અમૃતા’માં અંતે રઘુવીરે પાત્રો પાસે પોતાના જીવનસિદ્ધાંતોમાં પરિવર્તનનો સ્ફુટ સ્વીકાર કરાવ્યો છે. એ સાહજિક નથી; તે સાથે એ જરૂરી પણ નથી. એટલેકે એવા થોડા ઉદ્ગારો વિના નવલકથા સારી રીતે નભી શકે તેમ હતી. વિચારો કરતાં લાગણીઓમાં અને લાગણીઓના સંબંધોમાં આવતા વળાંકો વધારે મહત્ત્વના છે અને એ રઘુવીરે કુશળતાથી – સૂક્ષ્મ કવિકર્મથી નિરૂપ્યા છે જ. લાગણીઓના વળાંકો પરિસ્થિતિજન્ય છે અને અસ્વાભાવિક નથી. ‘અમૃતા’નાં વિવેચનની સાર્થકતા એમાં રજૂ થયેલા ફિલસૂફીના પ્રશ્નને વાગેળવામાં નહીં પણ એમાં પ્રતીત થતા કવિકર્મને તપાસવામાં હતી. એમ લાગે છે કે કૃતિમાંના પ્રસ્તાર અને આયાસપૂર્ણ રચનાવિધાનથી obsessed થવાને કારણે કૃતિમાં એકબે

સ્થળોએ નહીં પણ અનેક સ્થળોએ - ત્રીજા ખંડમાં તો પ્રચુરતાથી-  
પાત્રમાનસનાં સૂક્ષ્મ સંયત્નોનાં જે કલાત્મક નિરૂપણો છે, જે  
અર્થસમર પ્રતીકયોજનાઓ છે ( રાધેશ્યામે એ વિશે થોડુંક સરસ  
કામ કર્યું છે ) અને એક માતર વિષય જે સજ્જતાથી, વિચાર  
અને લાગણીની જે સમૃદ્ધિથી ખેડાયો છે એનો યોગ્ય સ્વીકાર સ્તુતિ  
કરી શક્યા નથી.

ઉદયન વિશેના સ્તુતિના અભિપ્રાય ચર્ચાસ્પદ જણાય છે. ઉદ-  
યનમાં પ્રેમીસહજ ઇર્ષ્યાવૃત્તિ નથી, ગુમાવવામાં એ આનંદ અનુભવે  
છે એમ કહેવામાં એના ક્ષણમુજીના સંવેદનો અનુભવતા, તાત્કાલિક  
પ્રતિક્રિયા કરતા સંકુલ ચરિત્રની અવગણના થાય છે. એની લાગણીઓ  
અને એના વિચારો કથા નિષેધો વિના પ્રગટ થાય છે એ અર્થમાં  
એને પૂર્ણપણે સમજાય એવો - open કહી શકાય પણ ખીજી રીતે તો  
રાધેશ્યામ કહે છે તેમ એનું અનેક-આયામી ચરિત્ર છે.

‘અમૃતા’ની ભાષા થોડા જિજ્ઞાસુઓની તક આપે એવી છે પણ  
સ્તુતિને એ વિશે કશું કહ્યું નથી.

૩

‘હિન્નપત્ર’ વિશે “માનુષ્યિક પ્રેમ અહીં સર્વ કાંઈ પાર્થિવ  
અને વૈયક્તિક પરિમાણોની સંકુલતા સમેત આલેખાયો છે” એમ  
કહેવામાં કંઈક અત્યુક્તિ થાય છે કેમકે આ કૃતિમાંથી પ્રેમની એક  
સંકુલ પણ ત્રિશિષ્ટ દ્વિસૂત્રી - એક આગવું રૂપ સ્ફુરે છે અને મનુષ્ય-  
પ્રેમનાં સર્વ પાસાંઓને વ્યાપી વળવાનું કાંઈ પ્રયોજન જ નથી.  
‘સરસ્વતીચંદ્ર’માં પ્રેમમીમાંસા હતી અને આમાં પણ છે એટલા  
પૂરવું એનું ‘સરસ્વતીચંદ્ર’ સાથે સંધાન કરીએ તો કરી શકાય પણ  
પ્રેમમીમાંસામાં ગોવર્ધનરામનો અને સુરેશ જોશીનો અભિગમ તદ્દન  
લિન્ન છે એ સ્પષ્ટ છે. ગોવર્ધનરામ પ્રેમને સ્વનંત્ર મૂલ્ય ગણવા  
છતાં સામાજિક સંદર્ભમાં એના વિશે વિચારવાનું આવશ્યક ગણે છે,  
સુરેશ જોશી સ્તુતિને દર્શાવ્યું છે તેમ સામાજિક સંબંધોને વચ્ચે

લાગ્યા વિના ('ફગાવી દેવા'ની વાત ખરાબર લાગતી નથી) પ્રેમને એક inner reality તરીકે, metaphysical thing તરીકે રજૂ કરે છે. ગોવર્ધનરામ પ્રેમમીમાંસામાં તર્કપૂર્વક માંડણી કરે છે; અહીં સઘળું ચિંતન વૈયક્તિક સંવેદનામાં ઢળાઈને, રોમેન્ટિક ઢબે આવે છે. શૈલીદૃષ્ટિએ સુરેશ જોશીના ચિંતનનો સંબંધ કદાચ ટાગોર સાથે જોડી શકાય - lyricism અને mysticismનાં વલણોને કારણે; જોકે ટાગોરની શ્રદ્ધા, સમર્પણ, ભક્તિની સૃષ્ટિથી જોશીની વેદનાની સૃષ્ટિ જુદી તરી આવશે.

સુમને સાચું કહ્યું છે કે “કદપનો અને ખીજ વાણીવ્યક્તિઓ દ્વારા - અથવા તે રૂપે - એ [પ્રેમવિલાવના] કલારૂપ જેવી રીતે પામે છે તે 'હિન્નપત્ર'નો વિવેચનવિષય બનવો જોઈએ” પરંતુ એમણે પોતે 'હિન્નપત્ર'માંનાં વ્યક્તિત્વો, એમના સંબંધો અને એમના ખ્યાલોના જગતને સ્ફુટ કરવામાં વિશેષ રસ લીધો છે. મૂર્તીકરણની પ્રક્રિયા વિશે એમણે જે કંઈ કહ્યું છે તે વધારે વિસ્તારથી અને કૃતિનિષ્ઠ વિશ્લેષણપૂર્વક કહેવાયું જોઈતું હતું.

'હિન્નપત્ર'ને લેખકે નવલકથાના મુસદ્દા તરીકે ઓળખાવી છે. 'કાવ્ય દ્રવ્ય'ના અર્થમાં એ 'મુસદ્દો' નથી એવો સુમનનો અભિપ્રાય યોગ્ય છે પણ એને 'નવલકથા' કહી શકાય ખરી? આછુંપાતળું માંજી, નામની વાર્તા છતાં “નવલકથાના સંદર્ભે સંભળાતા પ્રચલિત અને પ્રચલિત અર્થે આમાંનું અહીં કશુંયે નથી” એમ સુમન કહે છે, તો અનિરુદ્ધ એમાં “લાગણીઓના રંગબેરંગી છુદ્છુદોને વહેતા રાખતી સંવેદનાનો સંદર્ભ” જોઈ એને 'ભિમિકથા' કહે છે. સંબંધોના એક વિશિષ્ટ જગતનો અને એક કરુણ પરિણમનમાં મુદ્રાત્માં પાત્રોનાં સંવેદનોનો અહીં કાવ્યમય ઉદ્ગાર છે. એ રીતે એક ગદ્યકાવ્ય - sustained dramatic lyric - તરીકે જોવાથી આ કૃતિને વધારે ન્યાય થઈ શકે એમ લાગે છે. રઘુવીરને 'જનાન્તિકે'ને આની સાથે મૂકવાનું મન થયું એ સૂચક છે.

૪

સુમન પાસેથી 'લાવ-અલાવ'નાં કલાક્રીય પરિમાણો - કલ્પનો-ના તાણાવાણા - કરતાં એના જીવનવિચારની ચર્ચા આપણને વિશેષ મળે છે અને એમાંયે સુઅધિતતા અને વિશદતાનો અલાવ જણાય છે. આ સ્વાભાવિક છે કેમકે મૂળ કૃતિમાં જ એટલીજ વાગ્યુનેસ અને વેરવિખેરપણું - પાંખાપણું છે. સુમનનો અંતિમ અભિપ્રાય તો એવો જ છે કે આ કૃતિમાં રૂપાંતરપ્રક્રિયાની ગેરહાજરી છે - લેખકે વિચારજૂથોમાં ગૌતમ અને એને આવશ્યક પાત્રો-ઘટનાઓને શોધીને ભેરવ્યાં છે. તેમછતાં અંધારામાં કેટલાંક સાચાં કગલાં ભરનાર અને એ રીતે સર્જકતાને ચોપડે 'જરીક અમથુ' જમે કરાવનાર ચિનુની આ કૃતિને તેમણે એક પ્રકરણપાત્ર મળુકાનું સ્થાન આપ્યું છે. એમનો આ ઉત્સાહ ધ્યાન ખેંચે છે.

૫

'કાણુ'ની ઘણીજમી મૂળભૂત મર્યાદાઓ સુમન જાણે છે અને નોંધે છે અને છતાં એના પર વારેવારે વારી જાય છે. કારણોની દોષણી ભોંય, વૈચારિક ઉપરાંત કર્મમૂલક સંઘર્ષનો અભાવ, અભિધા-પરાયણુ ખ્યાન, સમય વ્યય કરનારો તાલમેલ, 'મને લાગે છે'નાં વળનિર્ધાર, પૂરા દિલથી ન ખૂલતો નવલકથાનો 'માણસ' - આ બધું હોય પછી તીર-વેગી એકરેખ ત્રિકાસ, ક્યાંક આવતાં સાર્થ સ્વપ્ના-લેખન કે સેન્દ્રિય કલ્પન તથા સંભાનતાના સાચુકલા પ્રશ્નથી શું વળે? "સંભાનતા-આલેખનનો આ સિદ્ધ પ્રમેય, છે તેવા રૂપમાં પણ નવલ-કથાકાર માટે પડકારની નવી ક્ષિતિજ ખોલે છે" એ તો એક મનમનામણું થયું, અને જેમાં વિવેચકને "કલાક્રીય મૂર્તરૂપની ગેરહાજરી" વરતાઈ છે એવી કૃતિને આરંભમાં જ "સંભાનતા-પ્રયોગની સિદ્ધિનું કલાત્મક રીતે થયેલું ખ્યાન" કહેવું એ તો તદ્દન ત્રિસંગત સ્થાપના થઈ.

ખ્યાવની position આ વવેચનમાં ઠેરઠેર વ્યક્ત થાય છે :

● નાનપણથી જ કંઈકે આવા ત્યાગને અનુકૂળ પ્રકૃતિ ધરાવતા



વિનાયક માટે સાચ્યા મોટા આધાતની જરૂર ન હોય એવું લેખકે માન્યું હશે...

• નાયકના આ 'તાત્કાલિક પ્રતિભાવો' રાધેશ્યામ શર્માને વિનાયકની 'અસ્થિરતા અને ભિન્નિધેરી મોર્બિડિટી' છતી કરી આપનારા લાગ્યા છે પણ એવું કેવી રીતે માની શકાય? અલખત એમાં અતિશયતા અને નિરૂપણમાં હતાવળ અવશ્ય છે.

• કારણોની ભોંય ભણે દોદળા હોય...

• એના હતરોને સાવ 'રેડીમેડ' ગણી કાઢી શકાય નહીં.

“સમાનતાના વિકાસ દરમ્યાન વિનાયકની દૃષ્ટિમાં આધુનિક જીવનદૃષ્ટિની વેધકતા જોવા મળે છે, પરંપરા અને ચાલ્યા આવતાં મૂલ્યોને ન સ્વીકારવાની એની જિદ્દ પાછળ અસ્તિત્વવાદી પ્રકારની જલદતા છે” એમ કહેવું તો ઘણું વધારેપડતું છે. જલદત્વ, રાધેશ્યામ શર્માએ તોંધ્યું છે તેમ રૂઢ નિષેધોને નકારવા જતાં આત્મનિષેધોનું પરિપાલન કરતા થઈ જતા વિનાયકનો સમાનતાવિકાસ કાચા પાયા પર રચાયેલો છે.

૬

“‘નાઇટમેર’ આ દાયકાની એક ઉપેક્ષિત રચના હોય કે શું, એને વિશે વિવેચકો કશું જાણતા નથી” એવા કટાક્ષમાં સુમનનો અભિગ્રહ પ્રગટ થઈ જાય છે કેમકે એમણે એવો સંલવ સ્વીકાર્યો નથી કે એ નવલકથા એમને પોતાને જેટલી ‘અદ્ભુત સુંદર’ લાગી એટલી ખીજને ન પણ લાગી હોય.

‘નાઇટમેર’ નિઃશંક એક ધ્યાન ખેંચે એવી નવલકથા છે. મૂંઝવે એવી પરિસ્થિતિમાં મુકાયેલાં માનવીનાં મન એમના ચીલાચાલુ જીવનની ઘટમાળમાં જે અનેક આવિષ્કારો પામે છે તેને ગૂંથણીના એક કેસમથી આલેખવાનો એક સરસ પ્રયત્ન એમાં છે. પરંતુ એમાં “માનવમનની ગતીકુંચીઓનાં અંધારાંઅજવાળાં ખોલતાં પરિમાણોની સંકુલતાઓ” છે એમ લાગ્યે જ કહી શકાય. સુમન શાહ

પછીથી કહે છે તેમ “સ્પષ્ટરેખ વ્યક્તિત્વ ધરાવતાં પાત્રોની મનોસૃષ્ટિ-  
ઓ” એમાં છે. નિયતિનો સંઘર્ષ જોડેલો નૈતિક નહીં તેટલો  
સામાજિક લાગે છે, પોતાના પ્રથમ પ્રેમી સાર્થની સહોપસ્થિતિનો  
એ જોડેલો આધાર અનુભવે છે એનાથી વિશેષ એ પોતાના કુટુંબ-  
જીવનના adjustmentની ચિંતા અને મથામણ કરે છે - જે બન્યું  
છે તેના પ્રત્યેની ફરિયાદ સાથે. સુમનને અંતમાં નિયતિ સામાન્ય  
ધરની ગૃહિણીને પોસાય એવા પરિવર્તનના માર્ગે પળતી લાગી છે.  
તેમાંના ‘સામાન્ય ધરની ગૃહિણી’ એ શબ્દો આ સંદર્ભમાં પ્રસ્તુત  
છે. જીવન દુઃસ્વપ્ન જેવું બની ગયું હોય એવું વિશેષપણે તો લાગે  
છે અનન્ય માટે. અનન્યના માનસનું આલેખન વધુ સૂક્ષ્મતાથી, વધુ  
સર્જકકર્મથી થયું છે એમ પણ કોઈને લાગે. (અદારમા પ્રકરણમાંના  
અનન્યના મનોદ્રેકોના નિરૂપણની કલાત્મકતા તો સુમને દર્શાવી જ છે).  
સાર્થ ભલે “મૂંગો, મૂઠ કે કદાચ આઘાતજડ થઈ ગયેલો” હોય,  
એના મૂક વ્યક્તિત્વમાં “અશબ્દ સહરતા”નો કોઈને અનુભવ થાય  
તોયે ભલે, પણ સાર્થની મનોબાતનાઓમાં જિતરવાનું લેખિકાએ  
ટાળ્યું છે, એક શક્યતાથી ભરેલા ચરિત્રને તાગવાનું છોડ્યું છે એમ  
અવશ્ય લાગે છે.

આ કૃતિમાં પ્રયોજાયેલી નિરૂપણપદ્ધતિઓમાં શ્રી સુમને  
flash-backનો ઉલ્લેખ કર્યો છે. સમયની આધીપાત્રી થતી ગતિ  
અહીં કેટલીક વાર જોઈ શકાય છે, પણ flash-backનો માર્મિક  
ઉપયોગ કરવાનું લેખિકાને સૂઝ્યું નથી. ખરેખર તો, લગ્ન પછી  
ત્રણ વર્ષ પછી લેખિકાએ વાર્તા શરૂ કરી છે, જ્યારે ઘટનામાં  
સંડોવાયેલાં પાત્રોને કદાચ થોડી કળ વળી ગઈ છે (નિયતિને સૌ  
પ્રથમ કળ વળી હતી એમ લેખિકાએ કહ્યું જ છે), એટલે વીતેલાં  
ત્રણ વર્ષનો ભાર કૃતિમાં વરતાવો જોઈએ પણ એ વરતાતો નથી.  
આ ત્રણ વર્ષનો ગાળો જવા દઈને લેખિકાએ કંઈ મેળવ્યું કે ગુમાવ્યું  
છે એ પ્રશ્ન વિચારવા જેવો હતો.

ગૌણ પાત્રોની ઉપકારકતા તરફ સુમને નિર્દેશ કર્યો છે, પણ જે વિસ્તારથી એ પાત્રોનાં જીવનને આલેખવામાં આવ્યાં છે તેનું ઔચિત્ય વિવાદાસ્પદ છે. કૃતિમાં એકંદરે સારા એવા પથરાટનો અનુભવ થાય છે, એક ને એક લાગણી જુદાજુદા પ્રસંગના પરિવેશથી નિરૂપાતી પણ જણાય છે. વાચાળતા પણ સારા પ્રમાણમાં છે.

કથાના સમાપનમાં લેખિકાનો ઉદ્દમ સુમનને કષ્ટપૂર્ણ લાગ્યો છે, છતાં ‘સર્જનચાતુરી’વાળો. કદાચ સુખદ કહેવાય એવો અંત એમને ગમ્યો ન હોય. પણ ખરેખર તો અંત સૂચક છે અને તંગ લાગણીઓના એક અનિવાર્ય release તરીકે એ આવે છે. ‘નાષ્ટ-મેર’નાં નિયતિ આથી ખીજી રીતે કદાચ વર્તી શકી ન હોત.

૭

‘ચહેરા’ની વિવેચનામાં સુમન ઘણાળધા શબ્દોથી વાત કરે છે છતાં કંઈક છટકી જતું હોય એવો સતત ભાસ થાય છે. નિષાદની વેદનશીલતાનાં કેટલાંક સરસ નિર્દર્શનો સુમને ઝીણી નજરે પકડ્યાં છે અને નોંધ્યાં છે પણ નિષાદ વિશે એમણે કરેલાં વિધાનોમાં વાર્તાનો મર્મ સુયોગ્ય રીતે ઉઠાવ પામતો નથી. ક્યાંક ગૂંચવાડ જણાય છે અને અધ્ધર અભિપ્રાયો અપાતા હોય એવું પણ લાગે છે :

“નિષાદ involve થવા માગતો નથી...પણ એને ડ્રાઈ સૂત્રમાં પરીવાવું તો છે જ.” – વિધાનના ઉત્તરાર્ધ માટે સમર્થનો આપવાં મુશ્કેલ છે.

“નિષાદ પોતામાં રહેલા શયતાન સાથે ઝઘડી લે છે.” – ક્યાં, ક્યારે, કયા અર્થમાં ?

“માન્યતાઓ વાસ્તવિક અનુભવો ને સત્યદર્શન, બ્રાન્તિની મુગ્ધતા અને નિર્બ્રાન્તિની શુષ્ક તટસ્થતા બંધાને નિષાદ સમ્યાઈથી પ્રામાણિકપણે દંભ વિના ભોગવવા માગે છે.” – બ્રાન્તિની મુગ્ધતાને પ્રામાણિકપણે ભોગવવાની વાત નિષાદના સંદર્ભમાં સમજાતી નથી.

આના કરતાં રઘુવીરે “નિષાદ કુટુંબમાં, ઉત્સવમાં...પ્રેમના વિ. ૧૦

સંબંધમાં...ખડારનો નીવડે છે" એમ કહી વાર્તાના મર્મ પર ખરાબર આંગળી મૂકી આપી છે એમ લાગે છે.

ટૂંકી વાર્તાઓ જોડીને ઘડી કાઢી હોય એવી આ નવલકથા નથી એ સુમન શાહનું કહેવું ખરાબર છે. એમાં વહેતા પ્રવાહની, આવર્તા પરિવર્તનોની, રજૂ થયેલા juxtapositionsની એમણે ઉચિત રીતે નોંધ લીધી છે, પણ છતાં "વાર્તાને અહીં chronologically મૂકવામાં નથી આવી" એ વિધાન યથાર્થ નથી. વર્તમાન વિગતનો સંદર્ભ અવારનવાર પામે છે છતાં સમયાનુક્રમનો તંતુ ન પકડી શકાય તેવું નથી. છેવટે, 'ચહેરા'ની આકૃતિને વિશદતાથી સમજાવવામાં સુમન સફળ થયા હોય એમ લાગતું નથી. શેઠનું ઘર છોડવું, મામાનું ઘર છોડવું, પુત્રનું ઘર છોડવું અને છેવટે પોતાનું ઘર-શહેર પણ છોડવું—નિષાદના જીવનની આ ઘટનાઓને અવલંબીને નવલકથાની સંઘટનાને તપાસી શકાય અને નિષાદના ચરિત્રના મુખ્ય મર્મને પ્રદર્શિત કરી શકાય. સંબંધ વિનાની સ્થિતિ તરફ નિષાદના જીવનની ગતિ છે.

૮

'કામિની'માંની મુખ્ય ઘટના અંગે સુમન શાહે કરેલું સ્પષ્ટીકરણ ધ્યાન ખેંચે એવું છે: "શેખર ખોસલાને શરીર સાથે રજૂ કરવો પડ્યો છે ને એવું ખૂન કરાવવું પડ્યું છે એ મધુના નાટકની પ્રેક્ષકો સામે એને નયો મૂર્ત કરવાની સ્વરૂપગત જરૂરત હશે છતાં, એની ચૈતસિક હસ્તી જ વધારે જીવંત હતી."

કામિનીના ચરિત્રને યોગ્ય રીતે સ્ક્રુટ કરી શકાયું છે પણ જેને "દાયકાનાં ઉત્તમ ચરિત્રોમાંનું એક" અને "અનવલ્લ ચરિત્રચિત્રણ" કહેવામાં આવ્યું છે તે કેશવ ઠાકરના પાત્રની સંકુલતાને પૂરી તાગી શકાઈ છે કે કેમ તેની ચંકા થાય છે. 'નયું' આર્જવ' 'માન પ્રેરે એવું સારથ્ય' 'સર્વોદ્ધેક' આ મધું કેશવ ઠાકરના વ્યક્તિત્વ માટે કેટલે અંશે વાપરી શકાય ?

મૂળ નાટક જોનારને આ નાટકીય નવલકથા સંતોષી શકતી નથી એવું સુમન નોંધે છે - પ્રાજ્ઞલના મતનો હવાલો આપીને - પણ એમનો પોતાનો અભિપ્રાય એમણે અનુક્ત રાખ્યો જણાય છે. જે ટેકનીકથી અહીં આલેખન થયું છે તે *psychic reality*ને ચીતરવા અને ઉકેલવા માટે થયું છે એવું એક વ્યાપક કથન તેઓ કરે છે ખરા.

ખરો પ્રશ્ન એ છે કે નાટક ન આપી શકે કે આપી શક્યું નથી એવું કંઈ નવલકથા આપે છે કે નહીં? પ્રાજ્ઞલને નાટક “મીઠું ઘો જેવું” લાગ્યું છે અને નવલકથામાં વીગતસમરતા લાગી છે. “નવલકથા વધુ કહે છે તેથી એની વ્યાપ્તિ સીમિત થાય છે” એવો અભિપ્રાય તેઓ આપે છે. પણ દોઢને નાટક વવારે ‘નાટકી’ લાગ્યું હોય, રહસ્યનાટકની સીમાએ અટકી જતું લાગ્યું હોય અને નવલકથા સમસ્યાને એની સર્વ સંકુલતા અને ઊંડાણ સાથે રજૂ કરવા, સિન્નસિન્ન focusથી પ્રત્યક્ષ કરવા મથતી હોય એવું પણ લાગે. નવલકથામાં જે વિવિધ ટેકનીક પ્રયોગયેલી છે તેનો સ્વચ્છ સુરેખ નકશો દોરી સમગ્રતા મંદિર્માં એની શી સાર્થકતા છે એ ચર્ચામાં આવે ત્યારે નવલકથાની સ્વતંત્ર રચનાનું ઔચિત્ય સમજાય. ટેકનીકનું આવું વિશ્લેષણ-વિવેચન રાધેશ્યામે કે સુમને પણ કરવાનું બાકી રાખ્યું છે.

૯

“લાવમર્મ એકંદરે આધુનિક” હોવાથી જેને પોતાના અભ્યાસમાં શ્રી સુમન શાહે મહત્વપૂર્ણ સ્થાનની અધિકારી ગણી એ ‘પળનાં પ્રતિબિંબ’ના લાવમર્મને કટલે અંશે આધુનિક ગણી શકાય તે પ્રશ્ન છે. એમાં ‘આધુનિક વેદનશીલતા’ છે અને ‘કરુણ’ છે, છતાં મુઘ્ધ આદર્શમયતાનો શાંત પ્રકાશ એમાં પથરાયેલો છે અને મૂલ્યહાસ કરતાં મૂલ્યનો અતુલવ વિશેષ થાય છે. શ્રી રઘુવીર ચૌધરીએ ‘પળનાં પ્રતિબિંબ’ના લેખકે ભારતીય પરંપરા તરફ પીક ફેરવી નથી એમ

કહ્યું છે તે આ અર્થમાં સાચું છે.

ક્ષણોને તાદશ કરાવતી હરીન્દ્રની નિરૂપણપદ્ધતિનું સુમને કરેલું અસિનંદન ઉચિત છે અને એની અર્થપૂર્ણતા પ્રગટ કરવાનો એમનો પ્રયાસ પણ ધ્યાન ખેંચે એવો છે. પણ એમાં એ જગા દૂર ખેંચાઈ ગયા છે. ‘પળનાં પ્રતિબિંબ’માં સ્થળકાળનાં પરિમાણની સમગ્રતાનો છેદ ભડી ગયાનું કહેવું એ તો ઘણી મોટી વાત કરવા જેવું છે, પણ લેખકે ઘટનાનિરૂપણમાં તાર્કિક ક્રમનો ચીલો ચાતર્યો છે એમ કહેવું પણ સાચું નથી. અહીં તાર્કિક ક્રમનો લોપ નથી જ, પણ સ્મરણ-સંવેદનરૂપ ગતિ અને ક્ષણોના દુકડાઓને કારણે વાત માંડીને કહેવાતી હોય એવી હાપ પડતી નથી. ઉપરાંત, સુમને નોંધ્યું છે તેમ “‘પળનાં પ્રતિબિંબ’ કે ક્ષણોનું જીવન, અલબત્ત, બધા જ દુકડાઓમાં નથી - કેટલાકમાં આછા પ્રસંગો પણ રચાયા છે તો કેટલાકમાં ક્ષણો સારું એવું પ્રસરી છે.”

આ કૃતિને “કલ્પન અને પ્રતીક જેવાં માત્ર કાવ્યલક્ષી ગણાયેલાં સર્જન-ઉપકરણોના વપરાશ”ની દૃષ્ટિએ જેવા કરતાં સિનેમાની ટેકનીકના વપરાશની દૃષ્ટિએ જેવાથી એની નિરૂપણપદ્ધતિનો મર્મ વધારે પામી શકાય તેમ નથી લાગતું? થોડા સૂચક હાવભાવો, નાના-નાના સંવાદખંડો, ક્ષણેક્ષણે બદલાતું ફેકસ - આ બધું સિનેમાની રજૂઆતપદ્ધતિની યાદ આપતું નથી?

કૃતિના સમાપનની ખારીકીઓનું સુમને કરેલું અવલોકન-મૂલ્યાંકન એમની સૂઝ અને સમતોલ વિવેચનદૃષ્ટિનું પરિચાયક બની રહે છે.

૧૦

‘અસ્તી’ કલાકૃતિ નથી એવું રઘુવીર રૂપાનંદજી જાહેર કરે છે ત્યારે સુમન એમાં કલાકૃતિ રચવાનો સંનિષ્ઠ પ્રયાસ જુએ છે અને પછી કહે છે કે “શીકાન્ત શાહ ‘અસ્તી’માં formના એક vital aesthetic growthની બાબતમાં ઘણી વાર કમજોર બની ગયા છે

ને તેટલે અંશે કૃતિને કલાકૃતિ બનવા દે [નવા ન દે?] તેવી નોંધ-પાત્ર સ્વરૂપની કુણ્ડાઓ જન્મી છે..." રઘુવીર 'અસ્તી'ને "કલ્પનોના ખડકલા" એવા સાદા શબ્દોથી ઓળખાવે છે ત્યારે સુમન "શૂન્યરૂપ કેનવાસ પર શબ્દો ચીતરવાની આ પદ્ધતિ લાગે છે એટલી સ્વૈર કે રમતરૂપ નથી" એમ કહી પછી એની મર્યાદા નોંધે છે કે "એને કલ્પનોની સંકુલતા અને formlessમાથી કતાતા formની એક અલાયદી ડિઝાઇનનું સાનત્ય અર્પવાનો લેખકનો પ્રયાસ શ્રમ જેવો લાગે એટલો મુખરિત છે" અને છેવટે તો કહી નાખે છે : "‘અસ્તી’ની કલાકીય મુશ્કેલી તે એના આકારને પ્રાપ્ત નહીં થયેલા catalystની છે."

‘અસ્તી’માં આવતાં વિધાનોને એની સૃષ્ટિથી અળગાં પાડી શકાય તેમ નથી એ સુમનની વાત સાચી જણાય છે, પણ અસ્તિત્વવાદની જલક્તાથી ધોવાયેલું નાયકનું જીવનદર્શન અહીં વ્યક્ત થતું હોવા છતાં, નાયક ચરિત્ર બની રહે છે એમ સ્વીકારવું મુશ્કેલ છે. નાયક એક પરિપ્રેક્ષ્ય છે. અને એટલે આ કૃતિને ‘નવલકથા’ના ખાનામાં નાખવાથી કંઈ લાભ હોય એમ જણાતું નથી. કલ્પનનિષ્ઠ કવિતાકારે એમની આગવી પ્રતિભાનો લાભ નવલકથાને આપવાની કોશિશ કરી હોય તોયે પરિણામ તો એ આવ્યું છે કે કલ્પનોની એક સૃષ્ટિ રહી છે અને નવલકથા રહી નથી.

કૃતિમાંથી કેટલાંક કલ્પનો, તરંગો સુમને ઉતાર્યાં છે પણ એ વિશે કથુંક નક્કર કહેવાનું એમનાથી બની શક્યું નથી. પૃ. ૧૪૩-૧૪૪ જુઓ. એની તુલનાએ પૃ. ૧૪૭-૧૪૯ પર નાયકની જીવનદષ્ટિ-સ્થિતિ સમજાવવાનો પ્રયત્ન અર્થપૂર્ણ લાગશે.

૧૧

‘અશ્રુધર’ના વિવેચનમાં શ્રી સુમન મુખ્યત્વે એક જ તંતુ પકડીને ચાલ્યા છે—એનાં કલ્પનોની સૃષ્ટિના સીન્દર્ભનો અને એની સમર્પકતાનો. જે કલ્પનો તારવીને અહીં નોંધ્યાં છે તે સુમનની સૂક્ષ્મ સાહિત્યદષ્ટિ અને આધુનિક રુચિનો સુખઃ પરિચય

આપી રહે છે. આંખાના વૃક્ષના સંકેતો પણ એમણે માર્મિક રીતે સંયોજી બતાવ્યા છે. પણ સર્વદમનના અને કદાચ રમતીના કથાગત મૂલ્યને વિશદ રીતે મૂકવામાં એમને એટલી સફળતા મળી નથી અને બીજે ઘણે ઠેકાણે કલ્પનો નોંધવાથી એ લાગ્યે જ આગળ વધે છે. “આખા પ્રસંગને એની સ્થૂળતામાંથી ખેંચી, લેખકે કમલદંડ, રત-ખાવળ પરતી સાડીઓ, મરણુ પામેલા માણસની બે જણ સૂઈ શકે એવી પહોળી રાખવાળી જગ્યા, ફૂતરું, બપોર, ‘હડ્ડે’નો ઉદ્દગાર, વિધવાપીઠ ને વંટોળનું આગમન જેવાં સૂચનોથી લાવલરપૂર બનાવી દીધો છે.” અહીં જે વીગતો ઝીલી તેનાથી વ્યક્ત થતા લાવોમાં અવશ્ય ઊતરી શકાયું હોત.

‘અશ્રુધર’ની આકૃતિ વિશે સુમનનો અભિપ્રાય છે કે “રાવજી-ની આ આખી રચના બળવાન કલ્પન-એકમો અને એના વડે ગૂંથા-યેલા એવા જ સ્વાયત્ત ઇમેજરી-રૂપોની બનેલી એક total imagery છે.” ગૂંચળાંવાળા વાક્યમાં મુકાયેલા આ વિધાનને કૃતિમાંથી દૃષ્ટાંતો લઈ સ્ક્રુટ કે સમર્થિત કરવાનો પ્રયત્ન થયો દેખાતો નથી, તેથી કલ્પન-એકમોથી ગૂંથાયેલા સ્વાયત્ત ઇમેજરી-રૂપો એટલે શું, એની બનેલી total imagery તે શું - આ ‘પણ’ અધ્ધર જ રહે છે.

આ કૃતિના વિવેચનમાં પાત્રોને ‘સમજાવવાનું’ સુમને કયું નથી એ નોંધપાત્ર છે. કલ્પનોની સંઘટનાથી રચાતી આકૃતિની શાસ્ત્રીય મીમાંસા ન મળે, નાયકના ચરિત્રનો તંત્ર પકડી કૃતિને અવલોકવાનો પ્રયત્ન ન થાય તો કૃતિની સમગ્રતા જાણે હાથમાં ન આવ્યાનો લાવ થાય છે. બીજાં પાત્રો પાંખાં છે. પણ સત્યને પરિચયની રેખાઓમાં બાંધવો મુશ્કેલ હશે ? કે કૃતિમાં “આધુનિક સંવેદનશીલતાનું પરિણામ (પરિમાણ ?)” “વ્યાપક યુગચેતના-પરક સંવેદન”નો અસાવ જણાવાથી ચરિત્રમીમાંસાનો રસ એછો થઈ ગયો હશે ? આ અસાવ છતાં ‘અશ્રુધર’ રચનાએ લાવિ સમર્થ નવલકારનાં એંધાણુ આપેલાં - એમ ‘છતાં’ થી વાત કરવામાં સુમનનો અભિગ્રહ છતો થઈ ગય છે.



પાછળની નોંધમાં 'અંઝા' વિશે થયેલા સંક્ષિપ્ત વિવેચનના ઘણા મુદ્દા પ્રતીતિકર લાગતા નથી - નિરૂપણુરીતિનો આગેકદમ વિકાસ, પૃથ્વીનું 'પાત્ર' નહીં 'ચરિત્ર', રચનાની શ્વિષ્ટતા અને ગહનતા, ગદ્યની નરી સર્જનાત્મકતા વગેરે, પૃથ્વી કરતાં સત્ય વધારે સાચો અને સાક્ષાત્ અનુભવાય છે. દિલ્હીવાળા ઉત્તરાર્ધને કારણે કૃતિ ખોટી દિશામાં ફેંટાઈ એ સાચું, પણ એ સિવાય આગળના ભાગમાં પણ પ્રસંગોમાં તાલમેલિયાપણું, પાત્રાલેખનમાં કચાશ અને ઘૂંટાયા વિનાનું આલેખન છે જ. 'અંઝા'ની રઘુવીરની વિવેચના સમતોલ અને તટસ્થ છે.

૧૨

હસમુખલાલની દ્રશ્ય કોમેડી, થોડુંક સાચું, થોડુંક કૃતક, થોડુંક અતિશયિત, થોડુંક વિકૃત એવું caricature સમું હસમુખલાલનું ચરિત્ર, soliloquies કે interior monologuesના આસ્વાદ્ય છુદાઓ, mocking mannerની લખાવટ, સંદિગ્ધતાભર્યો અંત - આ બધાની નોંધ લઈને સુમન શાહે 'ચાખડીએ ચડી ચાલ્યા હસમુખલાલ'ને ઉચિત પરિપ્રેક્ષ્યમાં મૂકી આપી છે અને એને ઘટતો ન્યાય કર્યો છે. કોઈને આ કૃતિમાં જાપાળવી શૈલીનું કંઈક વધારે આક્રમણુ વરતાય, થોડી વાચાળતા, થોડા વિગતમોહ જતાં કરવામાં આવ્યા હોત તો કૃતિને લાલ થયો હોત એમ લાગે.

હેલ્લે સુમન કહે છે : "આધુનિક યુગચેતનાનું વિશ્વ અજ્ઞ જોવા વ્યક્તિત્વાદી ઔદ્વિકાની વિભાસણુ બને, રુઝવૂતા બને, કે એ યાતનાઓની શબ્દકૃતિઓ રચાય, એવી સર્જકતાના પહેલા વર્તુળમાંથી નીચે ઊતરી જ્યોતિષે સર્જકતાની cellમાંના નાયક અજ્ઞનો છુટકારો કર્યો ને વિસ્ફોટની અસરો એક typeમાં તપાસી અને એ રીતે ખીજ વર્તુળને charge કર્યું" તે એમનું 'પ્રદાન' છે." આમાં એમનો આધુનિકતાનો અભિગ્રહ જોતો થઈ જ્યોતિષના પ્રવાસનું કંઈક અવમૂલ્યાંકન કરતો જણાય છે. આપણા પરિચિત સર્વસામાન્ય જીવન

વાસ્તવને કંઈક 'આધુનિક' દૃષ્ટિએ જોઈ એની ટ્રેજ-કોમેડી વ્યક્ત કરવાનો જ્યોતિષનો આગવો પ્રયાસ છે. એમાં જ એતું મૂલ્ય છે. સર્જકતાનું પહેલું ખીજું વર્તુળ - એવી વર્ગણી શા માટે ?

૧૩

'મહાલિનિષ્કમણુ'ના રચનાવિધાનને અને એમાં નિરૂપાયેલી અમિતની જીવનસમસ્યાને સમજવા-સમજાવવાનો સુમન શાહનો પ્રયત્ન નોંધપાત્ર છે. આમ છતાં કેટલાંક નિરીક્ષણો અલિપ્રાયની કોટિએ રહી જાય છે. જેમકે, સંઘેડાઉતાર વાક્યો અમિતના ચિત્તની ચોસલિયાળી સ્થિતિ (?) નું પરિણામ છે એ અલિપ્રાયની કશી સ્થાપના આપણને મળતી નથી. શબ્દ વિશેના અમિતના સુખરિત ભાવને સુમન 'સૂચક' કહે છે પણ કઈ રીતે તે સમજાવ્યું નથી; રાધેશ્યામને તો એમાં અપ્રતીતિકરતા અને થિયેટ્રિકાસિટી લાગ્યાં છે.

આ કૃતિના ભર્મને સમજવા માટે એક પ્રશ્ન વિચારવાનો રહે - અમિતનું 'મહાલિનિષ્કમણુ' કયું ? આ અંગે ફીકફીક ગૂંચવાડો જણાય છે. આરંભમાં સુમને "અમિતનું આંતરવિશ્વ એટલેકે લાગણી-શુદ્ધિ-વિચાર જેમાં ઓતપ્રોત છે તેવું જીંડું ચૈતસિક ભાવજગત, એણે જીવી નાખેલો એક કરુણ અતીત, એ અતીતની ક્ષણેક્ષણ પ્રતીતિ થયા કરે તેવો ઠરી ગયેલો વર્તમાન, બાહ્ય સંસારથી જીભો થયેલો એનો વિગ્ઢેદ, એની સંબંધ-શૂન્યતા"ને ટૂંકમાં એના માનસિક મહાલિનિષ્કમણુ તરીકે ઓળખાવેલ છે. દેખીતી રીતે જ અહીં કોયગામાં ધણુંબધું ભરીને અવિશદતા જમા કરી છે. સમીક્ષાના અંતમાં તેઓ મહાલિનિષ્કમણુની ક્ષણ પર ચોક્કસ રીતે આંગળી મૂકે છે. સ્ત્રીમાંથી છૂટીને આત્માની નિકટ પહોંચનાર અમિતના સંદર્ભમાં એ કહે છે : "અમિતને પ્રાપ્ત થયેલા આ 'સત્ય' પછી, આ 'બુદ્ધત્વ' પછી, સરોજનો લગ્નપ્રસ્તાવ નિરર્થક છે. અમિત સમગ્ર તત્ત્વાર્થમાં મહાલિનિષ્કમણુ પામ્યો છે." અહીં મુશ્કેલી એ છે કે 'બુદ્ધત્વ'ની અને 'મહાલિનિષ્કમણુ'ની ક્ષણને એક કરી નાખવામાં

આની છે. રાધેશ્યામ શર્મા સત્યશોધન અર્થે યુદ્ધ કરેલા ‘મહાભિનિ-  
ષ્કમણુ’નો ઉલ્લેખ કરી, વાસનાઓના વજ્રઘાત અને કામનાઓના  
કુઠારાઘાત પછી અમિત ચંદનની સેવા કરવાના સંકલ્પથી જાણે  
સર્વસ્વ તજે છે એ હકીકત નોંધે છે. ત્યાં પણ એ સવાલ તો ઊભો  
જ રહે છે કે કથાને અંતે અમિતનું મહાભિનિષ્કમણુ શરૂ થાય છે  
કે પૂરું થાય છે? યુદ્ધ લગવાને રાજ્ય, ગૃહ, પત્ની વગેરેનો ત્યાગ  
કરીને મહાભિનિષ્કમણુ કરેલું. ઘણા અનુભવો અને મધ્યમણુને અંતે  
એમને પીપળાના વૃક્ષની નીચે પરમ જ્ઞાન પ્રાપ્ત થયેલું – આત્મ-  
કલ્યાણ અને જગતકલ્યાણનો માર્ગ સૂઝેલો. અહીં અમિતને આત્મા  
ના સત્યની પ્રાપ્તિ થાય છે અને એમાં પીપળાનું વૃક્ષ આલંબન  
બનતું જણાય છે. આ તો એની ‘યુદ્ધ’ત્વની ક્ષણ, તો પછી માતાનું  
ધર, માતાની છાયા છોડીને એ વાસના લોકમાં ભટક્યો એ એનું  
મહાભિનિષ્કમણુ નહીં? એ પોતે જ કહે છે તેમ સ્ત્રીઓનું  
obsession અનુભવવા દ્વારા જ એ આત્મતત્ત્વને પાર્યો ને? પણ  
યુદ્ધનો ત્યાગ અને રખડપાટ તો એક સલાનપણે સેવેલા ઉદાત્ત આશય-  
થી પ્રેરાયેલો હતો. માટે જ તો એ ‘મહાભિનિષ્કમણુ’ કહેવાયું.  
અમિતના ત્યાગ અને રખડપાટ પાછળ આવો કોઈ સલાન ઉદાત્ત  
આશય હતો ?

૧૪

‘ફેરો’ આપણા સમયની એક વિશિષ્ટ પ્રયોગશીલ લઘુનવલ છે.  
એમાંનું સર્જકકર્મ અલ્પસંખ્ય છે, ઘણા અંશોમાં એનું ‘પોએટિક’  
“એસ્થેટિક અનુભવની પૂરી ક્ષમતા અને શક્યતા” પ્રગટ કરે છે  
છતાં ‘ફેરો’ કેટલીક સમસ્યાઓ ખડી કરે જ છે. એક સમસ્યા છે  
એની દુર્બોધતાની અને એ દુર્બોધતાના કારણરૂપ ટેકનીકની. સુમન  
શાહે પોતાની સમીક્ષાના અંતમાં પ્રશ્નો રૂપે આ સમસ્યાનો નિર્દેશ  
કર્યો છે – “ટેકનીકનું એક tension અહીં વરતાય છે? પરોક્ષતા  
અને ગર્ભિતતા પણ સાહિત્યમાં અતિરેક પામતાં દોષ બનતા હશે?...’

ઘણાં પ્રતીકાત્મક નિરૂપણોમાંથી અર્થ તારવવાનું એક સાહસ કરવાનું રહે છે અને એ સાહસને અંતે મૂઠી ખાલી રહે એવું પણ બને છે. દાખલા તરીકે, વાર્તાના આરંભમાં ‘એક સ્તનથી ખીજ સ્તને શિશુને ફેરવતી એવી ટ્રેન’ આવે છે. સુમનને એ “જન્મ-પુનર્જન્મના વારાફેરાનું સૂચન” કરતી ઘાગી છે. દેખીતી રીતે જ એક સ્તનથી ખીજ સ્તને શિશુને ફેરવવાની ક્રિયા આપોઆપ જન્મ-પુનર્જન્મના વારાફેરાનું સૂચન ન કરી શકે. (એ તો વાતસલ્ય, તૃપ્તિ, શાંતિના ભાવો વ્યક્ત કરે.) પણ ટાગોરે મૃત્યુની વાત કરતાં જગજગતની આપણને એક સ્તનથી ખીજ સ્તન પર ફેરવતી હોય એવી કલ્પના કરી છે તેને આધારે જન્મ-પુનર્જન્મના વારાફેરાનો અર્થ આરોપી શકાય. પણ ત્યાં એ પ્રશ્ન તો રહે જ છે કે ટાગોરની કલ્પનામાં નિયંતાની વત્સલતાનો, મૃત્યુની મંગલતાનો અને જીવનની સાર્થકતાનો જે ધ્વનિ રહેલો છે તે અહીં કેટલે અંશે પ્રસ્તુત ગણાય?

સુમને પોતાની સઘળી સૂઝસમજને કામે લગાડીને ‘ફેરા’નાં પ્રતીકોનો મેળ બેસાડવાનો ગંભીર પ્રયત્ન કર્યો છે પણ એમાં ‘આયાસ’ દેખાઈ આવે છે. અશ્વત્થનાં પર્ણો પરથી શાંત રાતે સરોવરમાં ટપકતા પાણીના અવાજની વાતમાં નાયકની જીવનમાંની અનુપસ્થિતિના ઠંડા કાળા મૌનને વાચા મળી છે એવું અર્થઘટન કરવામાં વિવેચકે imageના મુખ્ય અંશ - ‘ટપકતા પાણીના અવાજ’ની ઉપેક્ષા કરી છે એમ ધારે છે. ટ્રેન કે જે વાસ્તવિક રીતે રણુ તરફ જઈ રહે છે વગેરે “હકાકતો આ સંદર્ભમાં ઘણી સૂચક છે” એમ કહેવામાં તો કશું કહેવાતું જણાતું નથી અને “કથાનાયક આ બંને વસ્તુઓનો તાળો મેળવવા ચાહે છે” “લાવકનું મન...તાળો મેળવવા મથી શકે છે” એમ કહીને તો વિવેચક જવાબદારીનો યોગે ખીજના શિર પર નાખતા હોય એવું ધારે છે. ગાય, ટ્રેનથી રાતે ગાયનો કચરાઈ ગયેલો પગ, પરીક્ષિત નાખેલું લેટલું કારખાનું વગેરે હકાકતો સાથે મૂક્યા પછી એનો ‘તાળો’ આપવાનું ટાળવામાં વિવેચકની commit

થવાની હિચક્રિયાહટ હોય એવો પણ વહેમ જાગે છે

‘ફેરો’ની બીજી સમસ્યા એ છે કે આ બધાં પ્રતીકો વગેરેને જોડતો કોઈ તંત્ર પ્રતીત થાય છે ખરો? સુમન કે રઘુવીરનું વિવેચન આ દિશામાં ખાસ મદદરૂપ થતું નથી. સુમન ‘નિરાલંબ શૂન્યતા’ ‘અનુપસ્થિતિ’ ‘નિઃશબ્દ સંપ્રસન્ના’ ‘જીવનરાગ’ વગેરે નાયકના ચિત્તના ભાવો આમાંથી તારવે છે પણ આ સ્થાપના તેઓ વિશદતાથી કરી શક્યા નથી અને આ બધા ભાવો પરસ્પર પૂરેપૂરા સંગત છે કે કેમ એ પણ વિચારવા જેવું લાગે છે.

‘ફેરો’ની ત્રીજી સમસ્યા એ છે કે એક બાજુથી સૂક્ષ્મ ગહન સંકુલ પ્રતીકાત્મકતા અને બીજી બાજુથી સપાટી પરનું સ્થૂળ જીવન-વાસ્તવ – આ બન્નેનું intermixture happy કે સાર્થક છે ખરું? સુમનને એમ લાગ્યું છે, રઘુવીરને એમાં ‘ખૂબી’ દેખાઈ છે, પણ આ યોગ્ય રીતે ‘સાબિત’ કરી શકાયું નથી.

‘ફેરો’ના આસ્વાદનવિવેચનનો સુમનનો પ્રયત્ન અત્યંત નોંધપાત્ર (અને લેખકે પ્રમાણિત કરેલો) હોવા છતાં ‘ફેરો’ને એનું યોગ્ય વિવેચન હજુ જડ્યું નથી એવો ભાવ રહે જ છે.

૧૫

ઉપસંહારના છેલ્લા પ્રકરણમાં સુમન શાહે નવી પ્રયોગશીલ નવલકથાના ઉદ્ભવની ભૂમિકા આપી એનો ત્રણ દષ્ટિએ વિચાર કર્યો છે : રૂપરચનાની દષ્ટિએ, એમાં ઊપસતી માનવજાતીની દષ્ટિએ અને માધ્યમસલાનતાની દષ્ટિએ. નવા નવલકથાકારોની માધ્યમ-સલાનતાનો વિચાર કરતાં સુમન અભિધાપરાયણ સનીકરણાત્મક ભાષામાંથી છૂટવાના પહેલા પ્રયત્ન પુરુષાર્થ તરીકે દિગ્દર્શ મહેતાની ‘આપણો ઘડીક સંગ’ને યાદ કરે છે તે ધ્યાન ખેંચે છે. એ નવલકથાના વિષયવસ્તુ કે આલેખનપદ્ધતિમાં ‘આધુનિકતા’ નહીં તો ‘પ્રયોગશીલતા’ અવશ્ય જોઈ શકાય – ભાષાની અભિનવતા એ અર્થે જ આવેલી છે – અને એ દષ્ટિએ એને અહીં સમીક્ષાપાત્ર ગણી હોત તો એમાં ઔચિત્ય હવું એમ ઘણાને લાગશે. એક વિચિત્ર

વાત એ છે કે 'આપણો ધડીક સંગ'ની લાપાની અભિનવતાની વાતને સુમન પાછળની નોંધમાં ઘણાંબધાં ઉદાહરણો ટાંકી સમર્થિત કરે છે. ત્યારે અન્ય નવલકથાઓમાંના લાપાકીય સર્જકકર્મની આવી તપાસ એમણે કરી નથી. બહુધા અભિપ્રાયોથી ચલાવ્યું છે.

નવી નવલકથામાં ઊપસતી માનવજાતીનો વિચાર કરતી વખતે સુમને મુખ્યત્વે આગળ થયેલી ચર્ચાનું સંકલન કર્યું છે. હતાશા, વિરતિ વગેરે લાવોવાળી આ માનવજાતી વિશે, એ વિદેશી અને એકાંગી દર્શન તથા નકલજોરી છે એવી કેટલાક ટીકા કરે છે તેમાં સુમન સ્વપન અભ્યાસનો અભાવ, અનુદાર વૃત્તિ અને સંકુચિત રાષ્ટ્રભાવ જુએ છે. એ ખરું છે કે આધુનિક સમયમાં આપણે ત્યાં પણ હતાશા વગેરેની અસંભાવ્યતા માનવાની જરૂર નથી અને ઉછીના સંવેદનોથી સર્જકો પોતાના સંવેદનજગતને સમૃદ્ધ કરતા જ હોય છે, તેમજતાં આપણા પ્રજાકીય અનુભવની તાસીર ઘણાંબધાં કારણોથી પશ્ચિમ કરતાં ઠીકઠીક જુદી છે. પશ્ચિમમાં જેટલા સર્જકો આપઘાત કરે છે કે માનસિક રોગની હોસ્પિટલ એવે છે તેનો વિચાર કરીએ ત્યારે સાહિત્યમાં પ્રતિબિંબિત થતા એમના અનુભવની સચ્ચાઈ સમજાય. આ સ્થિતિમાં જે ખૂંચે છે તે હતાશા વગેરેને જ જીવનના સ્થાયી લાવો ગણી એમાં જ સાહિત્યની સાર્થકતા જોવાનો દુરાગ્રહ આપણા આધુનિક જીવનની પણ ઘણાંબધી બાજુઓ, ઘણાંબધી સમસ્યાઓની આમાં ઉપેક્ષા નથી થતી? સાહિત્ય પ્રત્યેનો આપણો અલિંગમ સામગ્રીલક્ષી નથી બની જતો?

રૂપરચનાની દૃષ્ટિએ વિચારતાં વાર્તાતત્ત્વની અદ્યતા, વ્યક્તિના લાવજગત-નિરૂપણનું પ્રાચુર્ય, ચેતન, અચેતન અને અવચેતન મનનાં સ્તર, ત્યાંની નીકા અને ત્યાંનાં પ્રવાહનાં ગતિલય વગેરે ચૈતસિક વાસ્તવોની સંકુલતા, ઘટનાપ્રવાહમાં, પરિણામે, chronicleનો અને logicalityનો અભાવ અને juxtaposition, collage, montage કે flashback જેવી સતત બદલાતી રહેતી poetic

technicality માટેના અનુરાગ વગેરેવગેરે લક્ષણો આ દાયકાની નવલકથાનો પરિચય આપનારાં સુમન યાદને લાગ્યાં છે તે તો યથાર્થ છે. પણ પછી એમણે જે કેટલાંક તારતમ્યો કર્યાં છે એમાં કીકીક ચર્ચારૂપદ અંશો રહેલા છે - ‘વાસ્તવવાદી’ ચંદ્રાંત બક્ષી અને ‘હવન-મુદ્ધપ્રેમી’ રઘુવીર ચૌધરીને રૂપરચના કે formમાં શ્રદ્ધા નથી, ચંદ્રાંત બક્ષી “ઘટનાની શોધમાં ભટકનારા” અને રઘુવીર “પરંપરાગત રૂપનો ઉપયોગ” કરનારા છે; ‘ચિન્નપત્ર’માં સુરેશ જોશી “વાચકને માત્ર contentનું સુખ જ સંપાદવી શક્યા છે” (આ અભિપ્રાયને આગળ કૃતિસમીક્ષાનાં અપાયેલા અભિપ્રાયોની સામે મૂકવા જેવો છે); ‘નાઇટમેર’ ‘ચહેરા’ અને ‘કામિની’માં “રૂપનિર્મિતિ-વિષયક તંત્ર ભળાતો નથી”, પણ એમાં તથા ‘અશ્રુધર’માં “પરંપરાગત નવલનું એક મૌલિક પ્રકારનું નવસ્કુરણ જોવા મળે છે”; રૂપરચના કે આકૃતિનિર્માણનો આગ્રહ વિશેષ ‘પળનાં પ્રતિબિંબ’ ‘ચાખડીએ ચઢી...’ ‘મહાભિનિષ્ક્રમણ’ ‘અસ્તી’ અને ‘દેશ’માં સુપેરે સુખરિત થતો સંભળાય છે, છેલ્લો ત્રણ નવલો તો “રૂપનિર્મિતિનાં અત્યંત નોંધપાત્ર નિદર્શનો છે.” આ મૂલ્યાંકનમાં, એમ લાગે છે કે ‘પળનાં પ્રતિબિંબ’ અને ‘ચાખડીએ ચઢી...’ની ટેકનીકથી સુમન-વધારે પડતા પ્રભાવિત થયા છે, ‘કામિની’ની તદ્દન આગવી કહેવાય એવી ટેકનીકની ઉપેક્ષા થઈ છે, ‘નાઇટમેર’ ‘ચહેરા’ અને ‘અશ્રુધર’ની રૂપરચના જેટલી ઉદારતાથી પણ ‘આકાર’ ‘પેરેલિસિસ’ કે ‘અમૃતા’ની રૂપરચનાને જોઈ શકાઈ નથી. Highly symbolic કે મનના ચેતનઅવચેતન સ્તર પરના આલેખન તરફનો સુમનનો પક્ષ-પાત અજોતો રહેતો નથી. એવા પક્ષપાતથી નવલકથાના સ્વરૂપ-વૈવિધ્ય-ની અનંત શક્યતાઓનો યોગ્ય મહિમા ન થતો હોય એવું લાગે છે. ‘લાવ-અમાવ’ અને ‘દ્રાણ’નો રૂપરચનાવિષયક ચર્ચામાં કેવળ અનુદ્દેષ ધ્યાન ખેંચે છે.

અભિપ્રાયોમાં અહીંતહીં રહેલા કેટલાક ચર્ચારૂપદ અંશો,

રુચિની કે દષ્ટિની થોડી લિન્નતા, વિવેચનપદ્ધતિમાં નજરે પડતી થોડી ખામી કે અલિવ્યક્તિની ગમતી-અણુગમતી લઢણો છતાં પ્રયોગ-શીલ નવલકથા વિશેનો આ સ્વાધ્યાય એક વિશિષ્ટ, અને સાધારણ ન ગણી શકાય એવા પ્રયોગની કાટિનો ખની રહે છે. સુમન આવા સ્વાધ્યાયપ્રયોગોથી આપણા વિવેચનસાહિત્યને ચેતનવંતું રાખે એમ ધ્રુવજીએ.

[‘અંધ’, સપ્ટેમ્બર ૧૯૭૪]

## વિવેચનની નવતર સુદ્રા

અપરિચિત ઝ અપરિચિત વ. લે. ચન્દ્રકાંત ટાપીવાલા. (પ્રજ્ઞેશ પ્રકાશન, અમદાવાદ, ૧૯૭૫. પા. ૨૦૦, રૂ. ૩૦)

શ્રી ચન્દ્રકાંત ટાપીવાલાએ આપણા વિવેચનમાં એક નવતર સુદ્રા ઉપસાવી છે—કવિતાની લાપાલિમુખતા વિશેના એમના અભિનિવેશથી, ખારીક વિશ્લેષણો અને આગવાં અર્થઘટનો લઈને આવતી કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનાથી, આધુનિક વિશ્વકવિતાની ઉત્કટ રસગતા-થી અને કંઈક શબ્દપ્રચુર તથા નવતર પંડિતાર્થલરી લાપાશૈલીથી પણ.

ટાપીવાલાનો આ પહેલો લેખસંગ્રહ સ્વતંત્ર પૃષ્ઠાંકવાળા ચાર વિભાગમાં વહેંચાયેલો છે. પહેલા વિભાગમાં કવિતાની લાપાલિમુખતા વિશેના એમના વિચારો પ્રગટ કરતા લેખો છે, બીજા વિભાગમાં કાવ્યસંગ્રહોની સમીક્ષાઓ છે, ત્રીજા વિભાગમાં કાવ્યકૃતિઓનું વિશ્લેષણાત્મક વિવેચન છે અને ચોથા વિભાગમાં વિદેશી કવિઓની કાવ્યસૃષ્ટિમાં અવગાહન કરાવતા લેખો છે. એક જ વિષયને લક્ષ્ય કરીને ચાલતા આ ગ્રંથની આકૃતિ આ રીતે મનોરમ ખની છે અને બધાં જ લખાણો પાછળ ગંભીર અભ્યાસવૃત્તિ, સ્વકીય દષ્ટિબિંદુ



અને સાહિત્યપ્રીતિનો આવેશ ધબકે છે. તેથી ટોપીવાલાનો આ લેખસંગ્રહ આપણા સાંપ્રત વિવેચનમાં એક નોંધપાત્ર ઉમેરો બની રહે છે.

આજની કવિતાની ભાષાભિમુખતા અંગેનું ટોપીવાલાનું મુખ્ય પ્રતિપાદન એ છે કે “કવિ અનુભવને શબ્દાવવા નથી માગતો, શબ્દને અનુભાવવા માગે છે.” આ વિધાનના સંકેતો અનેકવિધ હોઈ શકે છે : ૧. પહેલાં અનુભવ અને પછી ભાષામાં એનો અનુવાદ એવી આજની કવિતાની રચનાપ્રક્રિયા નથી ભાષા સાધ્યમ કે સાધન નથી. ૨. કવિતામાં ભાષારચના દ્વારા જ અનુભવ અસ્તિત્વમાં આવે છે, સર્જાય છે : “કવિને અનુભવ આપવા કરતાં અનુભવ - પોતાના શબ્દો દ્વારા જ - લેવાનો ઉપક્રમ વધારે સંમાન્ય છે.” ટોપીવાલા ભટ્ટ તૌતના કથનને ઉલટાવી કહે છે તેમ “વળનાદ્ દર્શનાચ્ચ કવિઃ । વર્ણન કરતોકરતો એ દર્શન કરી બેસે ખરો.” ૩. કવિતા કેવળ ભાષાની જ રચના છે, એમાં ભાષાથી ઇતર કશો અનુભવ કે અર્થ લેવાનો નથી. “ભાષામાં રચાતી આવતી કવિતા પહેલી વાર ભાષાથી રચાવા માંડી” એનું તાત્પર્ય કદાચ આ બતાવું હોઈ શકે.

રચનાપ્રક્રિયાનો પ્રશ્ન તો મનોવૈજ્ઞાનિક તપાસનો વિષય ગણાય. કાવ્યરચના પહેલાં કશુંક પણ કવિના ચિત્તમાં હોય છે કે કેમ અને એ કાવ્યના નિયામક તત્ત્વ તરીકે કામ કરે છે કે કેમ એનો જવાબ કવિએ-કવિએ અને કાવ્યે-કાવ્યે (આજની કવિતામાં પણ) જુદાંજુદો આવવા સંભવ છે. ટોપીવાલા જ બતાવે છે તેમ મોલિનારી, નેરુદા કે કેવેશી જેવા આધુનિક સમયના કવિઓ પણ આર્જેન્ટિના, ચીલી, કે ગ્રોસને વિષય કરીને ચાલે છે અને કશાકતું વર્ણન કરવા, કશુંક કહેવા, કશાકને પ્રગટ કરવા ચાહે છે એવું જણાય છે. ‘માણસની વાત’-ને પણ એક વિષયથી લખાયેલી કવિતા નહીં માનવાને કશું ડારણ નથી, એનું ભાષાકર્મ ભણે ગમે તેટલું વિશિષ્ટ હોય. હા, અનુભવ સંપૂર્ણપણે તૈયાર હોય અને એનો ભાષામાં અનુવાદ જ કરવાનો હોય

એવું લાગ્યે જ બને છે. મોટે ભાગે તો કવિ ભાષારચના દ્વારા પોતાના અનુભવને વિશેષપણે પામતો હોય છે અથવા 'શોધતો' હોય છે અથવા એનું રૂપાંતર પણ સાધતો હોય છે. કેવળ ભાષા સાથેના ખેલમાંથી કેટલીક કવિતા સર્જાતી હોવાનું માની શકાય, પણ ત્યાં સર્જકના અવ્યેતન ચિત્તમાંથી ક્યારે, શું અવતરે છે, કાવ્યરચનામાં એ નિર્ણાયક બનતું આવે છે કે કેમ એ બધા ગૂઢ પ્રશ્નો છે. ટૂંકમાં, "કવિ અનુભવને શબ્દાવવા નથી માગતો" એવું વ્યાપક વિધાન કેટલે અંશે ટકી શકે તેવું છે એ વિચારવા જેવું છે. પછીથી એક વખત ટાપીવાલાએ Poem takes birth because of the content (but it survives only on the form) એવું એક વિધાન મૂક્યું છે એને આ વિધાનની સામે ધરી શકાય.

છેવટે, કવિતામાં પહેલેથી તૈયાર અનુભવ નહીં પણ ભાષાથી વ્યક્ત થતો, સર્જાતો અનુભવ પણ આવતો હોય તો રચનાપ્રક્રિયાનો વિવાદ નિરર્થક જેવો બની જાય છે. કેમકે તૈયાર અનુભવને પ્રગટ કરતા કાવ્યમાં પણ એ અનુભવને સાક્ષાત્કૃત કરતા ભાષાકર્મની અપેક્ષા તો હોય છે. અનુભવ કે ભાષા ગમે તેને પહેલાં મૂકો, કવિતાનાં બે પાસાં આપણી સમક્ષ આવે છે - અનુભવ અને ભાષા. તેથી જેમ ભાષાકર્મ કવિતાનો એક તપાસનો વિષય બને તેમ અનુભવજગત પણ - અનુભવાર્થ પણ તપાસનો એક વિષય બને, પણ ટાપીવાલા તો કાવ્યના અર્થઘટનની પ્રવૃત્તિ સામે વાંધો ઉઠાવે છે, અર્થઘટન કરનારાઓને 'અર્થવ્યાધો' તરીકે ઓળખાવે છે, Poetry is seeking to make not meaning but beauty એવાં વિધાનો પ્રસ્તુત કરે છે, કવિતાની અનુ-અર્થતાની, શબ્દો અર્થવાહક નહીં પણ ધ્વનિવાહક હોવાની, વિષય કે વસ્તુના બહાના હેઠળ 'ભાષા' રજૂ થતી હોવાની વાત કરે છે, શબ્દો પાસેથી શબ્દકામ (ચિત્રકામ પણ નહીં) કઢાવવાની, શબ્દોની પ્રાતિલિક (?), પ્રતિષ્ઠા કરવાની એ જિજ્ઞાસુ કરે છે, કેવળ ભાષાચેતનાને અવશિષ્ટ રાખવાનું સૂચવે છે. આ બધાં

પરથી તો તેઓ કવિતામાંથી ‘અર્થ’નો સંપૂર્ણપણે છેદ ઉઠાવવા બહાર પડ્યા હોય, આપણે આગળ નોંધેલા સંદેશોમાંથી ત્રીજા સંકેત સુધી પહોંચતા હોય એવું આપણને લાગે.

ખરેખર, ટોપીવાલાની સૈદ્ધાન્તિક ભૂમિકા કઈ છે ?

ઝીણવટથી જોતાં એમ લાગે છે કે આજ સુધીની કાવ્યવિવેચનામાં “લાપાસંવેદનનો સમૂળગો છેદ ઊડેલો” જોઈ ટોપીવાલા અનૂનપૂર્વક સામે માર્ગે ગયા છે અને શિથિલ વિધાનો ક્યેં રાખી અસ્પષ્ટતાઓ અને વિસંગતિઓ વહોરી લીધી છે. પ્રતીકવાદ સામેની એક દલીલ એ, કદાચ પોતાની સંમતિપૂર્વક, નોંધે છે : “ફ્રાન્સના પ્રતીકવાદે pure soundના અશક્ય કલ્પ દ્વારા કાવ્ય પાસેથી જે સિદ્ધ કરવા અંખરું એમાં લાપાના સ્વરૂપની સમજનો અભાવ છે; કારણ કોઈપણ શબ્દના ધ્વનિને એના રૂઢિગત અર્થથી તમે જુદા કરી શકતા નથી. Pure sound જ લેવો હોય તો પછી કોઈપણ ‘અવાજ’ ચાલે ! પરંપરાએ સંજ્ઞાગત રીતે સિદ્ધ કરેલા ધ્વનિયુક્ત શબ્દ પાસે શા માટે જવું ?” ખીજી વખતે તો પોતા તરફથી જ અત્યંત સ્પષ્ટપણે વાત મૂકે છે કે “લાપાના સંદેશોને અર્થથી વેગળા ક્યારેય કરી શકાય નહીં.” “કવિતા અંગે જ્યારે અર્થહીનતા કે અનર્થતા (non-sense)ની વાત કરવામાં આવે છે ત્યારે અનર્થતાનો અર્થ, અર્થનો અભાવ કે નકાર થતો નથી. પણ અનર્થતા દ્વારા કોઈ રોજિંદા અર્થથી જુદા પ્રકારના અર્થની અપેક્ષા ઊભી થાય છે.” આટલું જ નહીં, સિતાંશુની ‘મેંચિ-જે-દડો’ની દીર્ઘરચનામાં આધુનિક જગત અને નગરચેતનાના શબ્દસંદર્ભો ઉપરાંત અર્થસંદર્ભોનો વણાટ એ જુએ છે, રાવજીને આધુનિક ચેતના, ગ્રામીણ અસંખ્યા અને મૃત્યુના સત્યને કવિતામાં અવતારતો જુએ છે, અદ્યતન કવિતામાં વ્યક્તિની મૂલ્યગત આદિમતાને વ્યક્ત થતી બતાવે છે. આ બધાં લાપાથી ઇતર જીવનના અનુભવનાં તત્ત્વો છે અને કાવ્યના આસ્વાદમાં એની સમર્પકતા પણ છે. પૃ. ૮ પર ટોપીવાલાએ અત્યંત સૂઝ-

પૂર્વક કરેલું શેખની થોડી પંક્તિઓનું વિવરણ એ પંક્તિઓના આસ્વાદમાં સહાયરૂપ નથી એમ કોઈ નહીં કહે. “પહેલી વાર ભાષાથી કવિતા રચાવા માંડી” એમ કહ્યા પછી ભવિષ્યવાદ, કલ્પનવાદ, પરાવાસ્તવવાદ, અસ્તિત્વવાદ જેવી નાનીમોટી ઘટનાઓનો એને યોગ્ય ઘટનાઓ તરીકે જાણે લેખક ઉલ્લેખ કરતા હોય એવું લાગે છે, પણ આ બધી ઘટનાઓને ભાષાકીય ઘટનાઓ – ‘ભાષાવાદો’ કયાં સુધી માની શકાય એ પ્રશ્ન છે. ટૂંકમાં, કેવળ ભાષાપરકતાની સ્થિતિ ભૂમિકા ઉપર ટોપીવાલા જોભેલા જણાતા નથી.

એ સ્પષ્ટ છે કે ટોપીવાલા કવિતામાં ભાષાકર્મનો મહિમા કરવા માગે છે અને એ સામે કોઈને લાગ્યે જ વાંધો હોઈ શકે. પણ ભાષાકર્મને કેવળ ભાષાકર્મ ખાતર કયાં સુધી આસ્વાદી શકાય એ પાયાનો પ્રશ્ન છે. કશાંયે પ્રયોજન વગરના અરૂઢ લાક્ષણિક ભાષાપ્રયોગને આપણા કાવ્યશાસ્ત્રમાં તો સ્થાન નથી. ટોપીવાલાએ ઘણું ઠેકાણું ભાષાપ્રયોગની અન્વયકતા બતાવી જ છે અને જ્યાં નથી બતાવી ત્યાં એમનું ‘વિવેચન અધ્ધર અને અસ્પષ્ટ રહ્યું છે :

• પંક્તિઓના સતત પરિવર્તનશીલ અર્થ અને એનાં ભ્રામક ભાષાતલો રચાતાં આવે છે.

• અસામાન્ય શબ્દોની સામાન્ય વાક્યરચનાને સ્થાને સામાન્ય શબ્દોની અસામાન્ય વાક્યરચનાના વિનિયોગમાંથી પરિણમતી સંદિગ્ધતાઓ અને વિધવિધ સાહચર્યોની શક્યતાઓ પ્રયોજતી આવે છે.

• વિરામચિહ્નોનો સહંતર અભાવ જોભો કરી અતંત્રતા દ્વારા નવું તંત્ર રચવાનું સાહસ કયું છે.

• વાક્યોદ્વારા રચાતી ભાષાને માત્ર શબ્દો દ્વારા રચી, શબ્દોને પ્રત્યક્ષીન નિઃસંબંધ ભૂમિકા પર સ્થગિત કરીને ચલિત રાખવાનો પ્રયત્ન પણ પ્રશસ્ત છે.

જે-તે ઉદાહરણો વિશે આવું કંઈ કહેવાથી ખરેખર કશું કહેવાનું હોય એવું લાગતું નથી.

આમ છતાં આજની કવિતાના ભાષાકર્મની કેટલીક લક્ષણિકતાઓ નોંધવાનો ટોપીવાલાનો પ્રયાસ ધ્યાન ખેંચે એવો છે. પોતાના વિશ્લેષણને વૈજ્ઞાનિક ચોક્કસાઈ અને વિશદતા આપવાનું ટોપીવાલાથી બહુ ઝાઝું બન્યું નથી અને ભાષાવિવેચનનું એક નવું જનરગન એ ઊભું કરતા હોય એવું પણ કેટલીક વાર લાગે છે. સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રે તો કાવ્યભાષા વિશે ઘણી ઝીણવટથી અને ઘણી નક્કર રીતે વિચારેલું છે. એના અનુસંધાનમાં ટોપીવાલાએ પોતાની વિચારણા ચલાવી હોત તો એ વિચારણાને સહેજે શાસ્ત્રીય પીઠિક મળી હોત અને નવા વિચારમિંદુઓ ઊપસી આવ્યા હોત. બાકી ભાષાના “સ” કે તો કોઈને સૂચવ્યા વગર રહે જ નહીં; પણ એ જે સૂચવે એ જ વખતે ત્યાં અન્ય અર્થોનું છલ રચવાની વ્યવસ્થા ચોક્કસ કરી શકાય” એ વાત નવી નથી અને આપણા લક્ષણા-ધ્વનિવ્યાપાર રૂપે સ્વીકારાયેલી છે જ. જેને ટોપીવાલા અર્થવિલંબન કહે છે એને લક્ષણા-વ્યાપારમાં સહેજે સમાવી શકાય એવું લાગે છે. ‘ટાઇપરાઇટર પર ટાઈ, ઓડિયાક મેઇક, ગોલ્ડ ફ્લેક’ એને ટોપીવાલા વિવિક્તકરણ (abstraction)નું ઉદાહરણ કહે છે તે અંગ્રેજીના sign for the thing signified એ metonymy અલંકારનું કે આપણી સંયોગસંબંધવાળી ઉપાદાનલક્ષણાનું જ ઉદાહરણ છે. લક્ષણાને સ્ખલદ્રગતિ આપણે ત્યાં માનવામાં આવી છે તેને પણ અહીં યાદ કરી શકાય.

‘અર્થવિલંબન’ એ સંજ્ઞા કેટલે અંશે ઉચિત છે એ પણ વિચારવા જેવું છે. “મને મારા ઘરમાં ચોતરફ મરેલાં રીંછોના ઢગણો દેખાય છે.” (અહીં ગોણી સાધ્યવસાના લક્ષણા કે અતિશયોક્તિ અલંકાર છે.) એ પંક્તિ રાત્રિના અંધકારનો અર્થ ત્વરિતાથી નહીં પણ વિલંબથી આપે છે એમ કહેવું પર્યાપ્ત છે? ટોપીવાલાએ બતાવ્યું છે તેમ “મરેલાં રીંછોના ઢગણા”થી આસપાસની મૃતસ્થિતિ, નિરાશા, લથાવહતાં આદિનાં સાહચર્યો ઊભાં થાય છે તેમ રાત્રિના

અંધકારની રૂંછા જેવી મૃદુ આદિમ સ્પર્શક્ષમતા પણ સંકેત પામે છે. એટલેકે અર્થની એક સમૃદ્ધતા પ્રગટ થાય છે, જે કેવળ 'રાત્રિનો અંધકાર' એવા શબ્દપ્રયોગમાં ન હોત. આ માત્ર અર્થવિલંબન નથી, સ્થૂળ રીતે જેને અર્થવિલંબન કહીએ તે દ્વારા પ્રગટ થતી અર્થ-સમૃદ્ધિ છે. આપણું કાવ્યશાસ્ત્ર એને પ્રયોજનવતી લક્ષણ કહે અને ગૌરવ કરે એમાંથી પ્રયોજન રૂપે સ્ફુરતા વ્યંગ્યાર્થનું. પ્રયોજન વગરની લક્ષણ તો એની દૃષ્ટિએ 'અલિધાપુરુષ' અને એનું કાવ્યદૃષ્ટિએ કંઈ મૂલ્ય પણ નહીં.

અર્થવિલંબનના ઘણા પ્રકારો - displacement, condensation, multireality, distortion વગેરેનું સ્વરૂપ નિરાંતે સ્ફુટ કરવાનું વિવેચકે ઇચ્છ્યું નથી. 'અર્થસંગ્રહીણતા' કે 'માનસિક વ્યાપારોની લઘુલિપિ' એવા હવાલાઓથી એમણે ચલાવ્યું છે. Superimposition રૂપકથી કઈ રીતે જુદું એ પણ સમજાવવાની તકલીફ લીધી નથી, "કેવળ રૂપક નથી પણ superimposition છે" એમ કહી છૂટી ગયા છે. જૂની કવિતામાં દેખાતાં પ્રતીકોની તૈયાર રૂઢિ અને પ્રતીકોનાં સમીકરણો સામેનો ટોપીવાલાનો ઉકળાટ વાજખી છે, એમાં આ સિવાય ખીલું કંઈ હતું કે કેમ એ પ્રશ્ન જવા દઈએ અને આજની કવિતા પ્રતીકોની નવીનતા અને અર્થબહુલતાને તાકે છે એમ સ્વીકારી લઈએ, તોપણ એટલામાત્રથી ભાષાપ્રક્રિયાઓ નવી છે એમ સાબિત થઈ જતું નથી. ટોપીવાલા આજની કવિતા સાથે સંનિષ્ઠાથી મથામણ કરી રહેલા ગણ્યતર વિવેચકોમાંહેના એક છે, એથી એમાં જે નવું ભાષાકર્મ દેખાય છે - અપરિચિત જથી અપરિચિત જની દિશામાં અર્થને ચલાવવાનું જે સાહસકર્મ દેખાય છે - તેનું વિજ્ઞાન ધૈર્યપૂર્વક રચી આપે એવી અપેક્ષા આપણે જરૂર રાખીએ.

કવિની સંસિદ્ધ (acquired ?) ભાષાને લોકોની સંગૃહીત ભાષાથી ટોપીવાલા જુદી પાડે છે તે બરાબર છે. "કવિની ભાષા જ

એના સંપૂર્ણ સ્વરૂપમાં ભાષા છે, આદીની ભાષા ઉપભાષાઓ છે” એમ પણ કવિના ભાષાકર્મને અનુવક્ષોને કહેવામાં વધી નથી, પણ “ભાષા પોતે static છે” “ભાષાનું શબ્દસંકોળ એક પ્રકારની અગતિકતા સૂચવે છે” એ વિધાનો ગેરમાર્ગે દોરે એવાં છે. ભાષા સંસ્કૃતિનો પર્યાય અને સંસ્કૃતિનો અર્થ નિયમન, શક્તિ, ટેવ એ પણ મર્યાદિત રીતે સાચી વાત છે. સંસ્કૃતિની જટિલતા, સંસ્કૃતિની પ્રવાહિતા ભાષાને ઘણી અર્થસમૃદ્ધિ આપે છે, જેનો કવિ લાભ ઉઠાવતો હોય છે. કાવ્યભાષા સીધા વિરોધમાં હોય તો શાસ્ત્રભાષા સાથે છે, વ્યવહારભાષા સાથે નહીં—એ બંને વચ્ચે એકંદરે ધણું અંતર હોવા છતાં. ટૂંકમાં, વ્યવહારભાષા અને કાવ્યભાષાના સ્વરૂપભેદનો કોણે કોણે જિતરતાં ઘણા જટિલ લાસવા સંભવ છે.

“કવિ જ્યારે શબ્દો પાસે જાય છે ત્યારે શબ્દોમાં સીધેસીધા અનુદિત થઈ શકે તેવા સંપ્રત્યયો લઈને જતો નથી, પણ જેવું રહસ્ય લ્યાન્વિત સંજ્ઞાઓમાં જ પ્રગટ થઈ શકે તેવા સંપ્રત્યયો લઈને જાય છે.” એવી કવિના ભાષાકર્મની વિશેષતા સ્વીકારવામાં વાંધો નથી, પણ અંતે પાયાનો પ્રશ્ન કાવ્યભાષાની વિચારણામાં આ રહેવાનો કે કવિ શબ્દોને જે રીતે વાપરે છે એમાં શબ્દના વાચ્યાર્થનું કંઈ function ખરું કે નહીં ? આપણા કાવ્યશાસ્ત્રીઓએ તો વાચ્યાર્થ અને લક્ષ્યાર્થ વચ્ચે કોઈપણ જતનો સંબંધ તો આવરયક માનેલો જ—છેવટ વૈપરીત્યનો પણ ! ધ્વનિમાં પણ વાચ્યાર્થની સમાનતા ન રહે, પણ વાટ બળીને દીવો થાય તેમ વાચ્યાર્થ ધ્વનિસ્ફુરણમાં કાર્ય તો કરે જ. કવિ જ્યારે શબ્દ સંકેતોને તોડે છે ત્યારે એને અમુક રીતે તોડવાની શક્યતા એ સંકેતોમાં જ રહેલી હોય છે કે કેમ એ વિચારવા જેવું છે. ટૂંકમાં, ભાષાવ્યવહાર ઘણી સૂક્ષ્મ સમજદારીભરી તપાસ માગે છે.

આમજતાં સમગ્રપણે આ પહેલા વિભાગના લેખો એક આંદોલન સમા છે, એ આંદોલન સામે જિજ્ઞાસ તો સમજ વધારે ચોખ્ખી

બને અને એમાં જ ટોપીવાલાના શ્રમની સાર્થકતા પણ ગણાય.

ખીજા વિભાગનાં કાવ્યસંગ્રહોનાં અવલોકનો ટોપીવાલાની કાવ્ય-રસજ્ઞતાની સાથે એમની નિખાલસતા-નિર્ભીકતાનો પણ આપણને પરિચય કરાવે છે. ‘અભિજ્ઞા’, ‘ક્ષણ જે ચિરંતન’, ‘સંગતિ’, ‘સ્પંદ અને છંદ’, ‘તારીખનું ઘર’ અને ‘એકાંત’ને જે તીખી દૃષ્ટિથી અવલોક્યાં છે એમાં પહેલી નજરે વિવેચકનો નિષેધાત્મક અભિગમ, એમની પ્રહારવૃત્તિ જ દેખાય, પણ ધ્યાનથી જોતાં એમાંનાં ઘણાં નિરીક્ષણો તથ્યમૂલક હાગશે. એમાં આત્યંતિકતા હશે, એમાં રુચિની પસંદગી-નાપસંદગી પણ હશે, કેટલુંક ઉવેખાયું પણ હશે. છતાં મકરંદની નિહિત શક્તિ-ઓનો ટોપીવાલા સ્વીકાર કરે છે, ઉશનસુમાં એક સારો કવિ પામી-પામીને ગુમાવ્યાનો રંજ અનુભવે છે, અને રાજેન્દ્ર દલાલની બેચાર સંતર્પક રચનાઓની નોંધ લે છે; તો ખીજા બાજુથી ‘વહી જતી પાછળ રચ્ય ઘોષા’ની પણ ઘણી મર્યાદાઓ નોંધે છે અને ‘ખીજો સૂર્ય’ની ક્યૂબિસ્ટ શૈલી પ્રત્યે પક્ષપાત વ્યક્ત કરવા છતાં એની અમુક રીતથી નિષ્ફળતાઓની ઉપેક્ષા કરતા નથી. વિવેચકને પૂરેપૂરી સંતર્પક હાગી તો છે ‘માણસની વાત’ અને ‘અંગત’ની કાવ્યસમૃદ્ધિ. ‘માણસની વાત’માં વિધાનોની કાર્યસાધકતા જોવામાં વિવેચકની લાપાકર્મની ફિલસૂફી આડે આવી નથી એ નોંધપાત્ર છે. એના સંવિધાનના ઘટક અંશો પૃથક્કૃત કરી આપવામાં, એની અર્થવત્તા સૂચવવામાં ટોપીવાલાની વિવેચનશક્તિની સફળતા છે, છતાં નિરૂપાયેલાં સંવેદનો અને લાષાપ્રયોગનો પરસ્પર ઉપકારકતા હજુ વિશેષપણે તપાસવા જેવી છે એમ લાગે છે. રાવજીની કવિતા વિશે વિધાનો છે એટલું વિવેચન નથી.

ત્રીજા વિભાગની કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનાઓમાં કવિકર્મની વિગતે અને વ્યવસ્થિત તપાસ કરવાની ટોપીવાલાને તક મળી છે. રાજેન્દ્ર શુક્લનાં બે કાવ્યોના વિવેચનમાં કદાચ એમની સૂક્ષ્મ વિશ્લેષકબુદ્ધિનો ઉત્તમ પરિચય થાય છે. ‘આરોહણ’ના કથનાત્મક પ્રચારવને અને



‘સદ્ગત ચારુશીલાને’ એ પરંપરાગત કરુણપ્રથસ્તિને ટાપીવાલા સરસ રીતે આસ્વાદી શકે છે એ આપણું ધ્યાન ખેંચ્યા વિના ન રહે. ‘સર્ગદર્શન’ની વિવેચના પાંડિત્યમય શૈલીમાં અટવાયેલી રહી છે અને સિતાંચુના ગીતની સમીક્ષામાં વિવેચકને જે કંઈ કહેવું છે એ વિથદ રીતે કહેવાયું નથી.

ટાપીવાલા ક્યાંક સાહસિક બની ગયા છે, ક્યાંક અર્થહીનતામાં પણ સરી ગયા છે, ક્યાંક વિવેચક-કર્તવ્ય ટાળ્યું હોય એમ પણ લાગે છે. કચના તાટસ્થ વિશેની ટાપીવાલાની સ્થાપના કાન્તના ‘સદ્ય’ ‘સ્નેહોર્મિ’ એ શબ્દોના સંકુચિત અર્થ અને છેલ્લી કડીની વિસંગતતાના આધાર પર કેટલેક અંશે રચાઈ છે. એ આધારો ખસી જતાં એમની સ્થાપનામાં ફેરવિચાર કરવાનો કદાચ આવે. ‘અતિ-જ્ઞાન’માં દ્રૌપદીના મૌનને ટાપીવાલા જે સાહજિકતાથી સ્વીકારે છે તે સાહજિકતાથી ખીજું કોઈ કદાચ ન સ્વીકારી શકે. ‘ચક્ષ્વાકમિયુન’ના અંતનું અર્થઘટન તો કાન્તના પોતાના હેતુથી ઉપરવટ જતું હોઈ એમને ખોટા યશ આપતું લાગે છે. બેટાઈની “છાને સ્ત્રવી ગઈ લાગે મૃત્યુની ઘોર ખીણમાં” એ પંક્તિમાંના ‘અદ્ભુત’ કવિકર્મનું ટાપી-વાલાએ કરાવેલું દર્શન જ આપણે અદ્ભુત કહેવું પડે એવું છે :

“‘છો’ જેવા મહાપ્રાણ વર્ણુમાં ધસી આવતા ધોધની ધ્રુવતા અને ‘ને’માં એની આર્દ્રતા કેવી પ્રત્યક્ષ થાય છે ! તે પછીની ‘સ્ત્રવી ગઈ’માં ‘ઈ’-‘ઈ’ની પુનરાવૃત્તિ નીચે ધસી પડતા ધોધની પ્રતીતિ કરાવે છે. તો ‘લાગે’ના ‘આ’માં આખોય ધોધ નીચે ખીણમાં પથરાઈ જતો તાદૃશ અનુલવાય છે.” વર્ણુરચનાગત અર્થઘટન કેવી વાહિયાત હદે પહોંચી શકે તેનું આ ઉદાહરણ છે. આમછતાં આ કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનાઓમાં ટાપીવાલા પાસેથી ઘણાં સૂઝસમજલયાં અને સ્વકીય કહેવાય એવાં નિરીક્ષણો મળે છે.

છેલ્લા વિભાગના વિદેશી કવિઓના પરિચય-લેખો ઘણી અભ્યાસશીલતાથી તૈયાર થયા છે એમ દેખાઈ આવે છે. જે-તે

કવિઓની કવિતાના આંતરપ્રવાહોમાં પણ ભિતરવાનું અને એની સંકુલ સૃષ્ટિને પ્રત્યક્ષ કરાવવાનું પણ બન્યું છે. જોકે કવિતાની ભાષાભિ-  
મુખતાનું આત્મતિક અને એકાંતિક સમર્થન કરનારને કાચાપાકા અનુવાદો દ્વારા પરદેશી કવિતા વિશે વાત કરવી પડે એ સ્થિતિ જરા મૂંઝવણભરી છે. અહીં તો ઘણેખણે ઠેકાણે વસ્તુતત્ત્વની વાત કરીને ચલાવવું પડે એ સ્વાભાવિક છે, જોકે છતાં ટોપીવાલાએ વારંવાર એ કવિઓના ભાષાપુરુષાર્થનો નિર્દેશ કર્યો છે ખરો.

આટલું મોંઘું પુસ્તક અપરંપરાગત સાઇઝ, બે કોલમ છપાઈ અને ટાઇટલની થોડી નવીનતા સિવાય, શુદ્ધ અને સરસ મુદ્રણ પણ ન આપે એ લેખકની સૌંદર્યવૃત્તિને જ શોભતું નથી. પણ મારે ખાસ કહેવાનું છે તે ટોપીવાલાની ભાષાશૈલી વિશે. અતિપાંડિત્યભરી, સંસ્કૃત-અંગ્રેજીપ્રચુર પરિભાષાના ડાળવાળા આવી શબ્દાળુ શૈલી એમણે શા માટે નિષ્પન્નવી હશે? એમાં શબ્દપ્રયોગો અને વાક્યો ગૂંચવાય છે, લથડે છે. ભાષામેદ થોડો ઓછો થયો હોત તો વિશદતા અને પ્રવાહિતા વધારે આવી હોત. દૃષ્ટાંતો ટાંકવાનું મને જરૂરી લાગતું નથી, કેમકે ટોપીવાલા તો સુમન શાહની પેઠે જ કહેવાના કે હું તો મારી શૈલીએ જ લખી ચકું ને! અને કોઈપણ લેખકની શૈલી એની વિચારપ્રક્રિયાનું પ્રતિબિંબ ઝીલતી હોય છે. વિદેશી કવિઓના પરિચયલેખોમાં કેટલેક ઠેકાણે સ્ફૂર્તિશી પ્રાસાદિક શૈલી છે, ‘સદ્ગત ચંદ્રશીલાને’નું વિવેચન પણ સાદગીભરી ભાષાશૈલીમાં ચાલ્યું છે. પણ આ તો કદાચ ખાસ પરિસ્થિતિમાં થયેલા અપ-વાદો ગણાય. બાકી, વાચકને પોતાની વાત પ્રતીત કરાવવાની ગંભીર જવાબદારી, વાચક સાથે વિશ્વાસનો સંબંધ બાંધવાની ભાવના ટોપીવાલાની ભાષાશૈલીમાંથી ડોકતી નથી.

છેલ્લે, કેટલીક સરતચૂકો અને કેટલાંક ચર્ચાસ્પદ સ્થાનો તરફ નિર્દેશ કરું?

૧. પહેલા વિભાગના પૃ. ૨૪ પર રાવજીની “ખુરશી પર ઝૂલતી

ડાળાઓ લેઈ શકાય છે” એ પંક્તિના વિવિધ સંદેશો નિર્દેશ કર્યો છે. ખરેખર પંક્તિ “ખુરશીમાં ઝૂલતી ડાળાઓ લેઈ શકાય છે” એમ છે. તો આ બધા સંદેશો ટકી શકે ખરા ?

૨. ત્રીજા વિભાગના પૃ. ૧૪ પર ‘ચક્રવાકમિથુન’ના ૪થી ૮ કડીના ખીજા ઘટકમાં સૂર્યોદયથી સૂર્યાસ્ત સુધીનું આલેખન છે એમ કહેવાયું છે એ ખરાખર નથી, એમાં મધ્યાહન સુધીનું આલેખન છે. “ગડનમાં તદ્દનંતરે જિતરે” એ સંધ્યાકાળ દર્શાવતી પંક્તિ નથી. સૂર્યનાં કિરણો વૃક્ષઘટાના જાંડાણમાં જિતરે છે એવો અર્થ છે. એટલે જ જાંચે બેસી રવિઉદયનું અવલોકન કરવું પક્ષીયુગલ હવે શાખાઓમાં કીડા કરવા લાગે છે.

૩. ત્યાં જ ‘ચક્રવાકમિથુન’ની ૯-૧૪ કડીના ત્રીજા ઘટકમાં ટોપીવાલા flash-back પદ્ધતિ જુએ છે પણ હકીકતમાં પમીથી ૧૪મી કડી સુધીનું આખીયે દિનચર્યાનું વર્ણન flash-back પદ્ધતિથી થયું છે.

૪. એ જ પૃષ્ઠ પર નાયકનાયિકા ચિત્તસંસ્મરણના ગહનમાંથી બહાર આવ્યાં ત્યારે ઘેર યામિની અવગિષ્ટ રહી હોય છે એમ કહ્યું છે, પણ હકીકતમાં આ પક્ષીયુગલને રાત્રિનો ‘આભાસ’ થાય છે એમ જ કાન્તને અભિપ્રેત છે. એમણે પોતે એ નોંધ્યું છે અને આમ પણ સૂર્યપ્રકાશમાં પક્ષીયુગલ જાંચે ને જાંચે ચડે છે અને આત્મભોગ આપે છે એ ધ્યાનમાં રાખતાં રાત્રિના વાસ્તવિક અનુભવમાં એ મુકાતાં નથી એમ જ કહેવાનું રહે.

૫. ઈ. સ. ૧૮૮૮માં આરંભાયેલા ‘આરોહણ’ને ખંડકાવ્યથી સંપૂર્ણ પ્રભાવિત બલવંતરાયે જુદા માર્ગે ફંટાવા રચેલું પ્રતિખંડકાવ્ય છે એમ કહેવું યોગ્ય છે? કાન્તનાં ઉત્તમ ખંડકાવ્યો જ ઈ. સ. ૧૮૮૯ પહેલાં નથી.

૬. પૃ. ૪૪ પર વસંતતિલકાની પ્રથમ શુરુશ્રુતિને ‘ઘોંઘાટિયા’ કહી છે તેને માટે ટોપીવાલા પાસે કોઈ કારણ છે ખરું ?

આ રીતે, ઘણા પ્રશ્નોનો મારો અને ઘણી ચર્ચા ખમી શકે એવો એક સત્વશીલ ગ્રંથ ટાપીવાલાએ આપ્યો એ માટે એમને અભિનંદન આપીએ.

એપ્રિલ ૭, ૧૯૭૬

[‘ગ્રંથ’, મે ૧૯૭૬

## પડકાર બરાબર ઝિલાયો નથી

કવિનો શબ્દ. સંપા. સુરેશ દલાલ. (સોમૈયા પબ્લિકેશન્સ, મુંબઈ, ૧૯૬૮, પા. ૩૪૩. રૂ. ૧૨-૫૦)

શ્રી સુરેશ દલાલે ‘સમિધ’ના એ ગ્રંથો તથા ‘ઉપકાર’નાં દષ્ટિ-યુક્ત સંપાદનો દ્વારા એક અત્યંત પ્રશસ્ય કામગીરી ઉપાડી છે. આપણા સાહિત્યજગતમાં એક પ્રકારનું હલચલ અને સ્વજગતાનું વાતાવરણ ઊભું કરવામાં એ પ્રવૃત્તિ ઉપકારક બની શકે. એમનું આ યોથું સંપાદન છે. ઉમાશંકરને ભારતીય જ્ઞાનપીઠનો પુરસ્કાર મળ્યો એ પ્રસંગને નિમિત્તે એમણે ઉમાશંકરની સાહિત્યિક પ્રતિભાને મૂલવવાની તક ઝડપી છે.

ઉમાશંકરની સાહિત્યિક પ્રતિભાને મૂલવવી એ એક પડકાર છે. ઉમાશંકર આપણા જ સમયના, એ જ હવા શ્વસે છે તે જ આપણે શ્વસીએ છીએ, ઉમાશંકરની સાહિત્યિક પ્રતિભાની હાયા આપણા સાહિત્યિક સમાજ ઉપર પથરાયેલી છે અને ઉમાશંકરના માનવીય વ્યક્તિત્વનો પણ આપણા મન પર એક પ્રભાવ છે. એટલે ઉમાશંકરને અલગ કરીને સામે ધરીને જોવાનું કદાચ ન ફાવે. પુરસ્કારપ્રસંગે ગૌરવગાન કરવાનું પણ સહેજે બની જાય. સદ્ગુણો આ જોખમમાંથી તો આપણે અહીં બચી શક્યા છીએ. ઉમાશંકરને પોતાના પ્રિય લેખક ગણાવ્યા પછી પણ નિરંજન ઉમાશંકરની કેટલીક વળગણોની

નિખાલસતાથી વાત કરી શકે છે અને હરીન્દ્ર “‘શોધ’ અથવા ‘મંથરા’ની થોડીક પંક્તિઓમાં ઉમાશંકર નાટ્યપદની નજીક ગયા છે - પણ નાટ્યપદ તથા પદનાટક હજી અવતરવાનાં બાકી છે” એવો અત્યંત મર્યાદિત કરેલો અભિપ્રાય સ્પષ્ટતાથી આપી શકે છે ‘કવિ ઉમાશંકર’ (સુરેશ દલાલ)માં ગૌરવગાનનો સૂર થોડો સંલગ્નાય, પણ એ તો એક પ્રસંગોચિત વક્તવ્ય છે ને ! એને બદલે સુરેશે વધુ અભ્યાસયુક્ત કંઈક આપ્યું હોત તો સારું હતું એમ આપણે ધમ્મીએ એ જુદી વાત છે. પણ એ સૂર અતિમાત્રામાં કે અનુચિત રીતે પ્રવર્તે છે એવું ખાસ કહી શકાય એવું નથી.

મુખ્ય પ્રશ્ન આ છે : અહીં ખરેખર અભ્યાસયુક્ત અને ઉમાશંકરની સર્જકતા વિશે નવો પ્રકાશ પાડે એવું કેટલું છે ? મોટા ભાગના લેખો અવલોકનના ઢાંચામાં ઢળેલા છે. ઉમાશંકરની સર્જકતાને કે એમની સર્જકતાના કોઈ પાસાને, કોઈ લક્ષણવિશેષને અભ્યાસયુક્ત રીતે અને માર્મિક દૃષ્ટિથી તપાસવાનું બહુ ઓછે ઠેકાણે બની શક્યું છે. આ પ્રકારનો ઉત્તમ લેખ અલબત્ત શ્રી જ્યન્તિ દલાલનો (‘ઉમાશંકરનાં નાટકો’) છે. ઉમાશંકરની સમગ્ર નાટ્યલેખન પ્રવૃત્તિને, કહેવાતાં પદરૂપકો સમેત, એમણે અત્યંત સ્વસ્થ ગંભીર અને વેધક દૃષ્ટિથી અવલોકી છે. કહેવાતાં પદરૂપકોમાં નાટ્યતત્ત્વનો જે અભાવ છે તેના પર બરાબર આંગળી મૂકી આપી છે અને ઉમાશંકરના એકાંકીઓમાં raw, sophistication અને lyricism એ ત્રણે જે ઘટનાત્મક ભાગ ભજવ્યો છે અને એને કારણે એમની નાટ્યલેખનપ્રવૃત્તિમાં જે વળાંકો આવ્યા છે તેનું સરસ પૃથક્કરણ કરી આપ્યું છે. કેટલાંક એકાંકીઓની રચના વિશે એમણે, એક સિદ્ધ નાટ્યલેખકની આગવી સૂઝથી, વિધેયાત્મક રીતે જે વિચાર્યું છે તે પણ રસપ્રદ અને ખોદક છે. (‘હવેલી’ના અંત વિશેના એમનો અભિપ્રાય મને ચર્ચાર્પદ લાગે છે.) ધીરજની કસોટી થવા દઈને પણ શ્રી દલાલ પાસેથી આવેો વિચારસમૃદ્ધ (અને ગદ્યસમૃદ્ધ પણ

## ૧૭૨ : વિવેચનનું વિવેચન

ખરો) લેખ કઢાવવા માટે શ્રી સુરેશને અલિનંદન ઘટે છે.

ઉમાશંકરની કાઈપણ એક ક્ષેત્રની કામગીરીનું આવું યથાર્થ મૂલ્યાંકન કરતો બીજો કાઈ લેખ તો અહીં દેખાતો નથી. ‘ઉમાશંકરની વાતચિત્’ વિશે શ્રી મહેન્દ્ર પંડ્યાનો એક લેખ છે પણ લખાવટ એટલી બધી કાચી છે કે કાઈ ખાસ મુદ્દો હાથ આવતો નથી. અને અંગ્રેજી phrases અને idiomsનું કઢંગું, વ્યાકરણદુષ્ટ ગુજરાતીકરણ ખૂબ ખૂંચે છે. લેખ છાપવો અનિવાર્ય હોય તો, આવે પ્રસંગે, લેખક અને વાચક બન્ને પ્રત્યેના કર્તવ્ય રૂપે, સંપાદકે લેખને મુદ્દાઓને ઊઠાવ મળે એ રીતે મકારીને અને લાપાની અશુદ્ધિઓ દૂર કરીને જ મૂકવો જોઈએ એમ હું માનું છું. ‘નિખંધકાર ઉમાશંકર’ વિશે પણ શ્રી જનક દવેનો એક લેખ છે પણ એથે સામગ્રી, વિચાર, રજૂઆત અને લાપા બધી દષ્ટિએ દરિદ્ર છે. ‘ઉમાશંકરનાં ગીતો’ વિશે યશવંત ત્રિવેદીનો એક લેખ છે, પરંતુ એમાંયે ઉમાશંકરની લાક્ષણિકતાઓ તારવવાને બદલે લેખક લયધ્રુવ બનીને (મને પોપના timeful fools યાદ આવ્યા) પોતે ગીત કરવા મંડી ગયા છે. લેખમાં માત્ર ‘લય’ શબ્દ આમતેમ અર્થવિહીન રીતે ફંગોળાતો દેખાય છે. ... ઉમાશંકરના લાક્ષણિક કવિ-અંશોની, એમની કાવ્યવિભાવનાની, એમના વિવેચનકાર્યની એમની વિચારસૃષ્ટિની, એમના ગદ્યની સમગ્રતથા અને સૂક્ષ્મ અભ્યાસથી મીમાંસા કરતા લેખો અહીં નથી. શ્રી નિરંજને ‘મારો પ્રિય વિદ્યમાન ગુજરાતી લેખક’માં ઉમાશંકરની ૧૯૫૩ સુધીની સર્જનપ્રવૃત્તિને અનુભૂતિ, અભિગમ અને રીતિની દષ્ટિએ તપાસવાનું તાકત્તું છે પણ પ્રસ્તુત-અપ્રસ્તુતનો વિવેક નહીં કરતી વાર્તાલાપની લદણ, વાતને વાક્યો બદલાવીને ઘૂંટ્યા કરવાની ટેવ, અને સ્થૂળ ગદ્ય-કરામતોના મોહને લીધે – નિરંજન પાસે કાવ્યતત્ત્વની સરસ સૂઝ છે એ દેખાઈ આવે છે છતાં – વાત નાની અને મલાવો ઝાઝો એવું થઈ ગયું છે ! એકંદરે એમ લાગે છે કે ઉમાશંકર પડકારરૂપ બન્યા છે અને એ પડકાર આ ગ્રંથમાં ખરોખર ઝીલી થકાયો નથી.

છતાં કોઈ એક નાનકડા મુદ્દાને લઈ એના પર અભ્યાસયુક્ત રીતે કામ કરવાનું બેત્રણ વ્યક્તિઓએ પસંદ કર્યું છે તેનાં પરિણામો નોંધવા જેવાં છે. એક શ્રી હરીન્દ્ર દવેએ ‘નાટ્યપદ્યની નજીક જતી ક્ષણો વિશે નોંધ’ તૈયાર કરી છે તે, માત્ર સંવાદકાવ્યો કે પદ્યરૂપકોને આધારે નહીં, ઉમાશંકરની સમગ્ર કાવ્યપ્રવૃત્તિને આધારે આ નોંધ તૈયાર કરી છે એ એની પહેલી વિશેષતા છે. એથી ઉમાશંકરની સમગ્ર કાવ્યખાનીના એક ખાસ અંશની એ તપાસ બની જાય છે. (અને પદ્યનાટકના માધ્યમ તરીકે ટકે એવું પદ્ય લેખકને ‘શોધ’ કાવ્યમાં દેખાય છે, ‘પ્રાચીના’ કે ‘મહાપ્રસ્થાન’નાં કાવ્યોમાં નહીં.) વળી નાટ્યપદ્યનો એક સમગ્ર ખ્યાલ પણ લેખક પાસે છે. એથી ઉચ્ચારભાર, લય, ભાષાસ્તર, અર્થવ્યંજકતા આ બધાંની દૃષ્ટિએ એ વિચાર કરે છે. જોકે મને લાગે છે કે આ બધાંને જરા અલગ પાડીને યોગ્ય માંડણી સાથે વિચાર્યાં હોત તો નિબંધ વધારે સ્પષ્ટરેખ બનત. Rhetorical અને colloquialનાં લક્ષણો બોંધવાની પણ જરૂર લાગે છે, તો ચર્ચાને એક નક્કર ભૂમિકા મળત. (Rhetoricalનું નાટ્યમાં સ્થાન નથી જ એવું તો શ્રી હરીન્દ્ર નહીં માનતા હોય એમ માનું છું.) છતાં આ એક પ્રશસ્ય પ્રયાસ છે. ‘મંથરા’માં ધીરુબહેન પટેલે એ કાવ્યની પંક્તિઓમાં વાલ્મીકિ રામાયણના લણુકારા કેવા વાગે છે તે તુલનાથી બતાવ્યું છે અને ઉમાશંકરે કલ્પેલાં મંથરાનાં લિન્નલિન્ન રૂપો અને એનામાં આરોપેલા હેતુઓની સંક્ષિપ્ત ચર્ચા કરી છે. આ તુલનાત્મક અભ્યાસ વિશેષ વિચારવા ગ્રેરે એવો છે. શ્રી નલિન રાવળે ‘છિન્નલિન્ન છું’ અને ‘શોધ’ એ બે કાવ્યોના સર્જનાત્મક પરિસ્પર્ધને મૂલવવાનો ઉદ્દેશ – ખાસ કરીને અનુભૂતિતત્ત્વ અને એને મૂર્તી કરતાં લય, ચિત્રો, પ્રતીકોની તપાસ દ્વારા – કર્યો છે તે ધ્યાન ખેંચે એવો છે. જોકે શ્રી નલિનનું વિવેચન ક્યાંક થોડું રોમેન્ટિક તો ક્યાંક થોડું હવાઈ પણ બની જતું લાગે છે. એકંદરે આ ત્રણ લેખો દ્વારા જે વસ્તુલક્ષી તપાસ થઈ છે તે ઉપકારક છે.

આ સિવાયના લેખો તે ઉમાશંકરના કોઈ ને કોઈ ગ્રંથના અવલોકનરૂપ છે. તેમાંથી ‘વિશ્વશાંતિ’ (જગદીશ જોશી), “‘નિશીથ’ દર્શન” (જયન્ત પાઠક), ‘આતિથ્ય’ (ઉશનસ), ‘પારકાં જણ્યાં’ (દીપક મહેતા), ‘સંશોધનકાર ઉમાશંકર’ (‘પુરાણોમાં ગુજરાત’ વિશે : હરિપ્રસાદ શાસ્ત્રી), ‘અલિનવ મલ્લિનાથી’ (‘શ્રી અને સૌરભ’ વિશે : ભોળાભાઈ પટેલ) – એટલા વિષયનૂન ગ્રંથની લાક્ષણિકતાઓને સ્પર્શી વળતા સ્વસ્થ ગંભીર પ્રયાસો લેખે ધ્યાન ખેંચે છે. શ્રી જગદીશ જોશીએ ‘વિશ્વશાંતિ’ના કાવ્યાત્મક અંશોને પકડી પાડવામાં, કવિતા ક્યાં-ક્યાં શા માટે અલોપ થઈ જાય છે એ બતાવી આપવામાં અને સમગ્રને યોગ્ય પરિપ્રેક્ષ્યમાં મૂકી આપવામાં સારી સૂઝ અને સજ્જતા બતાવી છે. દીપક મહેતાએ ‘પારકાં જણ્યાં’ની નિષ્ફળતાનાં કારણોત્તુ પૃથક્કરણ સારું કર્યું છે, પરંતુ ‘નાયક વિનાની નવલકથા’ વિશેનો આપણો ખ્યાલ ચકાસવો જરૂરી લાગે છે. નાયક બદલાયા કરે તો એથી એ નાયક વિનાની નવલકથા કહેવાય ? ભોળાભાઈ પટેલે સંસ્કૃત કૃતિઓના ઉમાશંકરે કરેલા આંતરદર્શન વિશે જરા વિગતે અને એમના કલાતત્ત્વની એમણે કરેલી સમીક્ષા વિશે ટૂંકમાં વાત કરી છે. ‘અલિનવ મલ્લિનાથી’ એ શબ્દપ્રયોગ કંઈક ભ્રમક લાગે છે. મલ્લિનાથની પદ્ધતિથી ઉમાશંકરની – અને રસદર્શનની આધુનિક – પદ્ધતિ તદ્દન નિરાળી જ છે. “આ રસલક્ષી વિવેચના અનેક દુર્બાખ્યાઓ અને દુર્વિવેચનાઓના વિપથી મૂર્છિત (કે મરણાસન્ન) સંસ્કૃત કવિતાને હજીવિયગ્નિ” એમ કહેવામાં ઉમાશંકરનું અતિગૌરવ તો થાય છે જ. પરંતુ ઉમાશંકર પહેલાં આ ક્ષેત્રમાં આધુનિક વિદ્વાનોએ જે કામ કર્યું છે (અને સંસ્કૃત દીકાકારોએ પણ કંઈક ઉપકારક કામ તો કર્યું જ છે) તેની આત્યંતિક અવમાનના થાય છે. ઉશનસે ઉમાશંકરના સમગ્ર કાવ્યપ્રવૃત્તિના મધ્યબિંદુ તરીકે ‘આતિથ્ય’ને જોઈ સંસ્કૃતિ, પ્રકૃતિ, પ્રણય, પ્રભુપ્રીતિ, છદોલ્લય વગેરે મુદ્દાઓને લઈ કેટલાંક માર્મિક નિરીક્ષણો કરેલાં છે. (પૃ. ૭૬



પર ઉદ્ધૃત થયેલી બે પંક્તિઓમાંનો સ્વસ્થ અલિંગમ કબૂલ, પણ એમાં કવિતા ખરેખર સિદ્ધ થઈ છે?) 'નિશીથ'નું જ્યંત પાઠકે યત રૂપે કરાવેલું દર્શન સુઝનાણું છતાં અછડતું અને ઉતાવળું છે. ખરેખર તો 'નિશીથ' વિશેના વધારે વ્યવસ્થિત અને જિંડાણવાળા અભ્યાસની અપેક્ષા રહે. ઉચતર અને પાઠક જાનેની સૂત્રાત્મક વાક્યોમાં કયનો દરવાની - અને તે પણ અર્થપૂર્ણ રીતે - છટા આકર્ષક છે.

'વસંતવર્ષા' (રમેશ જાની) અને 'ગંગોત્રી' (આશા દલાલ) સમગ્રની પકડ કે ખાસ જિંડાણ વિનાનાં માત્ર અવલોકનો છે. રમેશ જાનીએ શોધેલાં પંક્તિસારથોથી કંઈ ખાસ હેતુ સરતો નથી. આશા દલાલ શબ્દ અને વાક્યચમત્કારમાં જરા રાચતાં લાગે છે. 'શુભે પોલાંડ'માં 'શુભે પોલાંડ'ની વાત અત્યંત ગીણુ છે અને એમાં ઉમાશંકરના સોનેટવિષયક નિબંધની વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીએ કરેલી સંક્ષિપ્ત ચર્ચા માર્મિક છે, છતાં વિષ્ણુભાઈનું પ્રતિનિધિત્વ આવા લખાણથી કેમ કરવાનું વિચાર્યું હશે તે સમજાતું નથી. 'કવિની સાધના' વિશેના ગૌરીપ્રસાદ ઝાલાના માત્ર મુદ્દાઓની નોંધ કંઈ તૃપ્તિકર થતી નથી, સંપૂર્ણ આલોચના જ નોંધ્યે. 'મિત્રની અલિંગા'માં સુન્દરમે 'અલિંગા' વિશે ઘણું થોડું, મિત્ર વિશે થોડું અને કાવ્યસર્જનવ્યાપાર વિશે થોડું કહી વાર્તાલાપનો જે ઘાટ ઉતાર્યો છે તે આસ્વાદ્ય છે. સુન્દરમ જાણે આત્મગોષ્ઠિ કરી રહ્યા છે. એમાંનો સુન્દરમનો મનોવ્યાપાર જ વધારે લક્ષ્ય ખેંચે છે.

'ધર્મલાવનાથી પ્રેરાયેલા' (ચુનીલાલ મડિયા) ઉમાશંકરના વ્યક્તિત્વના એક પાસાનો પરિચય કરાવે છે.

આવા અંશમાં સઘળા લેખો એક કક્ષાના ન હોય એ સમજી શકાય એવી વાત છે. પણ લેખોનું અમુક ધોરણ તો સચવાયું જ નોંધ્યે, અને અર્થહીન પ્રલાપોને તો સ્થાન નહીં મળવું નોંધ્યે. 'અંગત-ખિનંગત' (સુરલી ઠાકુર) અસાહિત્યિક, અપ્રસ્તુત, ઉડાઉ

વાતોથી ભરેલો પત્ર છે. (અનુક્રમમાં આ લેખનો નિર્દેશ રહી ગયો છે એ હકીકત કંઈ સૂચક છે ?) શ્રી સુરેશ સંપાદકધર્મ વધારે જાગરૂકતાથી, દૃઢતાથી અને કઠોરતાથી બળવો જોઈતો હતો.

આ ગ્રંથમાં ઉમાશંકર સાથેની ‘પ્રશ્નોત્તરી’ (મુલાકાત લેનાર નિરંજન ભગત, હરીન્દ્ર દવે તથા સુરેશ દલાલ) લગભગ ૫૦ પાનાં ભરી આપેલી છે. ઉમાશંકરની જીવનકથા માટેની સારી સામગ્રી એ પૂરી પાડે છે અને આનંદશંકર વગેરે આપણા વિવેચકો વિશે આપ્યા છે તેવા કેટલાક અભિપ્રાયો સ્તોતક છે. પરંતુ આ પ્રશ્નો અને એના ઉત્તરો ઉમાશંકરના સર્જક વ્યક્તિત્વની અંદર બહુ જિંડે આપણને લઈ જતા નથી. પરીક્ષાથી જાણે પ્રશ્નનો માંડીને જવાબ લખતો હોય એવું લાગે છે. મુલાકાતીઓ ઉમાશંકરને ક્યાંયે gross કરતા નથી એટલે વાંચકની સંજ્ઞા, એનું tension ક્યાંયે આવતાં નથી. સૌ સાહિત્યરસિકોને આ પ્રશ્નોત્તરી વાંચતાં ‘સંજ્ઞા’ એ લીધેલી સુરેશ જોશીની મુલાકાત યાદ આવી જ હશે. ‘કેટલુંક ખોદકામ પ્રશ્નોત્તરી નિમિત્તે જ થઈ શકે, જે તક દુર્લાભ્યે અહીં ગુમાવાઈ છે.

‘સંદર્ભસૂચિ’ (રમેશ જાની) શ્રમપૂર્વક તૈયાર કરેલી છે. (‘સંસ્કૃતિ’ શરૂ થવાનો માસ કેમ આપ્યો નથી ?) પણ ‘સાલવારી’ (રસિક મહેતા) આછી અને અધૂરી છે. ‘કવિશબ્દ સંજ્ઞા’ (સંપા. નિરંજન ભગત)નાં પંદરેક કાવ્યો ઉમાશંકરનાં ધ્યાનપાત્ર કાવ્યો છે. ‘શ્રેષ્ઠ’ કે ‘પ્રતિનિધિરૂપ’ કે એવું કંઈ લેખક નથી લગાડ્યું તે થોડું જ ક્યું છે.

જે કંઈ નથી થયું તેનો અફસોસ ગુજારવાની સાથે જે કંઈ થયું છે એનો આનંદ પણ વ્યક્ત કરવો જોઈએ. ઉમાશંકર વિશે આટલું અને આવું પણ એકસાથે આપણને ક્યાં અને ક્યારે મળવાનું ?

# ફેરતપાસની વેળા

તપોવન. સં. સુરેશ દલાલ. (સોમૈયા પબ્લિકેશન્સ, ૧૯૬૯.  
પા. ૩૭૨, રૂ. ૧૫)

‘સમિધ’ના બે અંથો ‘ઉપહાર’ અને ‘કવિનો શબ્દ’ પછી હવે ‘તપોવન’. મૂલ્ય રૂ. પંચી શરૂ કરી હવે રૂ. ૧૫. આખીયે પ્રવૃત્તિ ઉપર નજર ફેરવવાનો સમય હવે પાછો ગયો છે એમ લાગે છે. પંદર રૂપિયામાં કોઈપણ ધંધાદારી પ્રકાશક આવડો અને આવો અંથ ખુશીથી આપી શકે. સોમૈયા કોલેજના ગુજરાતી સાહિત્યમંડળનો ‘સહજ સેવાભાવ’ આમાં હવે ક્યાં અને કેટલો રહ્યો છે એ તપાસવા જેવું છે.

અંથનું સ્વરૂપ પણ કંઈક પલટાવા લાગ્યું જણાય છે. સુન્દરમની સર્જનપ્રતિભાનું મૂલ્યાંકન કરતા અંથ તરીકે ઓળખાવાયેલો આ અંથ કેટલેક અંશે પટિપૂર્તિ અભિનંદન અંથ જેવો લાગે છે, કેમકે એમાં સિત્તેરેક પાનાં તો સુન્દરમના વ્યક્તિત્વનો પરિચય આપતાં, મોટે ભાગે જેને સંસ્મરણાત્મક કહી શકાય એ પ્રકારનાં, લખાણોનાં છે. તેમાંયે બધે જ સુન્દરમનું એક સાધક-કવિ તરીકેનું વ્યક્તિત્વ ઉપસાવાયું છે - કેટલેક ક્રેડાણે તો અત્યંત લાવુકતાથી. સુન્દરમના વિદ્યાર્થીજીવન, ગૃહજીવન કે વ્યાવસાયિક જીવનની અથવા એમના ચાલુ માનવસંબંધોની રેખાઓ અહીં લાગ્યે જ આવે છે. ખીજી રીતે કહીએ તો અહીં પોંડિચેરીના સુન્દરમ જ વધુ દેખાય છે અને જ્યાં ક્યાંક પોંડિચેરી પહેલાંના સુન્દરમ દેખાય છે ત્યાં પણ પોંડિચેરીના સુન્દરમની ઊંચા એના પર પડેલી જ હોય છે. આમાંથી પ્રગટતું સુન્દરમનું વ્યક્તિત્વ પણ મધુર અને આસ્વાદ્ય છે, છતાં કંઈક જાણું રહી જતું હોય એમ લાગ્યા કરે છે અને અંથની આબોહવા કંઈક જુદા પ્રકારની છે એવો ભાસ થયા વિના રહેતો નથી. ‘સસ્મિત સુન્દરમ’ એ લેખ જુઓ એટલે આ હકીકતની ખાતરી થઈ જશે.

સંસ્મરણાત્મક લખાણોનાં આ ૭૫ પાનાંમાં ઉમેરો પ્રશ્નોત્તરીનાં ૫૦-૫૫ પાનાં, એટલે ગ્રંથનો એક મોટો ભાગ શાનાથી રોકાયેલો છે તેનો ખ્યાલ આવશે; કેમકે પ્રશ્નોત્તરી પણ મુખ્યત્વે ચરિત્રાત્મક છે. સુન્દરમ્ સ્વસ્થતાથી પોતાના પૂર્વજીવનને વાગોળી રહ્યા છે અને તેથી પ્રશ્નોના જવાબો પૂરી વિગતથી આપે છે. પ્રશ્ન પૂછવામાં કોઈ કડી સુકાઈ ગઈ હોય તો પોતે ઉમેરી પણ લે છે. જેમકે, વિદ્યાપીઠના વાતાવરણ વિશે પ્રશ્ન પુછાયો તો તે પહેલાંના ભરૂચની રાષ્ટ્રીય શાળાના અનુભવોની વાત ઉમેરીને જ જવાબ આપે છે. આથી સુન્દરમ્ના જીવનવિકાસનું ઠીકઠીક સંતોષકારક ચિત્ર આપણને મળી રહે છે. અલખત, કેટલેક ઠેકાણે એવું પણ લાગે છે કે સુન્દરમ્ પોતાની આજની યોગની દૃષ્ટિથી પોતાના પૂર્વજીવનનું જાણે અર્થઘટન કરી રહ્યા હોય. ગાંધીજી અને સત્યાગ્રહ વિશેના પ્રશ્નોના ઉત્તરો જુઓ. એમાં સુન્દરમ્ સક્રિય હતા તે વખતની મનોવૃત્તિ કરતાં એમાંથી સુન્દરમ્ નિવૃત્ત થયા એ સમયની મનોવૃત્તિનું નિરૂપણ એમાં વિશેષ જણાય છે. આમ છતાં, ગાંધીજી, આશ્રમ, વિદ્યાપીઠ, સત્યાગ્રહનું અદિલન - આ બધાંનું સુન્દરમે કરેલું પૃથક્કરણ એક નવી જ દૃષ્ટિને રજૂ કરે છે અને તેથી વિચારપ્રેરક લાગે છે. સુન્દરમ્ની સાહિત્યપ્રવૃત્તિ વિશે, અને સાહિત્ય વિશે સામાન્ય કેટલાક પ્રશ્નો પણ પૂછવામાં આવેલા છે. એમાંથી કેટલાકમાં સુન્દરમ્ને કશું ખાસ વિશિષ્ટ કહેવાનું નથી, એટલે એવા પ્રશ્નો રદ કરી શકાયાં હોત. એક ઠેકાણે સુન્દરમે ભારે થાપ પણ આધી છે - પ્રેમાનંદ, શામળ, નરસિંહ મહેતા, અખો - બધાને એ વિવેચક ગણાવી બેઠા છે ! કેટલેક ઠેકાણે પ્રશ્નમાં જિંડે જીતરવાનું સુન્દરમે ટાળ્યું પણ છે. જેમકે, કવિતામાં અને યોગમાં બાળપણનો શો મહિમા છે એ પ્રશ્નનો તાત્ત્વિક રીતે વિચાર કરવાને બદલે કવિતા અને યોગની પ્રવૃત્તિમાં પ્રેરણારૂપ બનેલા બાળપણના અનુભવો આલેખવાનું એ પસંદ કરે છે. આમ છતાં, કવિતાની સર્જનપ્રક્રિયા વિશેના જેવા પ્રશ્નમાં સુન્દરમ્નો ઉત્તર ખૂબ લાક્ષણિક

બની જાય છે અને એક મહત્ત્વની વાત કહી જાય છે કે “લેખનની ક્રિયા પોતે જ અનુભૂતિનું - સર્જનનું નિમિત્ત, વ્યાપાર બને છે.” પ્રશ્નોનું આ જાતનું માળખું અને પ્રશ્નોત્તરીની આ પદ્ધતિ અમુક હદથી આગળ આપણને લઈ જઈ શકે નહીં, છતાં સુન્દરમ્ને સમજવા માટેની ટેટલીક ઉપયોગી સામગ્રી આપણને આર્થિકી પ્રાપ્ત થાય છે જ, એમ કહેવું જોઈએ.

આ વખતના ગ્રંથનું ખીલું એક નવું લક્ષણ તે સુન્દરમ્નાં ખારેક કાવ્યોનો જુદાજુદા અભ્યાસીઓએ કરાવેલો આસ્વાદ છે. આ એક સારી યોજના છે પણ યોજકને એમાં યોગ્ય દાદ મળી નથી એમ લાગે છે. કેટલાક આસ્વાદો કાવ્યના મદ્યસાર (paraphrase)થી ખાસ વિશેષ નથી એમ લાગે છે. કયાંક કાવ્યને નિમિત્ત બનાવીને ભજનતા વિચારોમાં વિવેચક રાચવા લાગે છે અને કાવ્યના તાત્પર્યથી દૂર પણ ચાલ્યા જાય છે. ‘પ્રભુ, મારા અંગણને દેજો એનાં બાળુડાં છ’માં ‘બાળુડાં’ને ઠેકાણે ‘સપૂત’ મૂકી દેવાથી ‘આશ્ચર્ય તત્ત્વનો નાશ કરે અને દિવ્યતા ભણી દોરે એવા યુગાવતારો નથી. ...બાળકો તો હોય છે પણ સપૂત કેટલા?’ એવો આક્રોશ પ્રગટ કરવાની વિવેચકને તક મળી જાય છે. કાવ્યનો ખરો મર્મ આ કારણે ઘણી વાર હાથમાં આવતો પણ નથી એવું લાગે છે. સુરેશ દલાલ ‘હું પુષ્પ થી આવીશ તારી પાસમાં’ એ કાવ્યનું અર્થઘટન એવી રીતે કરે છે કે એમાં લિંગલિંગ સ્વરૂપે રહેલા પ્રભુ પાસે પહોંચવાનો ભક્તહૃદયનો સંકલ્પ વ્યક્ત થયો છે. આ અર્થઘટન છેલ્લી કડીમાં મુશ્કેલી ઊભી કરે તેમ છે, પરંતુ શ્રી દલાલ એ કડીનું ખોટું paraphrase કરી મુશ્કેલીને વટાવી ગયા છે. એ કડીમાં ‘માનવોત્તર દેવચિત્તિ સંબુદ્ધ જન’ની વાત છે એને બદલે એમણે ‘પ્રભુ’ને જ મૂકી દીધા અને એ સંબુદ્ધ જનના આત્માની પરમાત્મા સાથેની ગોઠિને ‘પ્રભુ સાથે આવી શુદ્ધિ’ એમ કહી મલમ રીતે પતાવી દીધી. મને તો એમ લાગે છે કે પ્રભુ પાસે પહોંચવાની નહીં પણ આ માનવજાતમાં - પ્રભુના જગતમાં - પુષ્પ

કરે છે : “એક અમુક અસર ઉપજાવવા માટે તે સ-સાનો જ વિશેષ ઉપયોગ કરે છે.” અમુક અસર એટલે કેવી અસર, એ અસર સ-સાનો ઉપયોગથી કેવી રીતે જીભી થાય, એ કશું એમણે બતાવ્યું નથી.

કાવ્યના શબ્દ અને શબ્દવિન્યાસ, નાદ અને કાકુ, હય અને પ્રતિરૂપ - વગેરેના પૃથક્કરણ દ્વારા કાવ્યની ભાવસૃષ્ટિને સમજાવવાનો પ્રયાસ ઘણો આવકાર્ય ગણાય પણ એ ઘણીબધી સજ્જતા માગે છે અને એવી સજ્જતા અહીં કોઈ કાવ્યવિવેચક ખાસ બતાવી શક્યું નથી. જૂની પદ્ધતિએ કાવ્યનો અર્થવિસ્તાર પણ કોઈ બહુ સરસ રીતે કરી શક્યું નથી. આમજતાં, રામપ્રસાદ બક્ષીએ ‘તે રમ્ય રાત્રે’ની ભાવગતિનો નકશો એકંદરે સરસ રીતે દોરી આપ્યો છે, જયેન્દ્ર ત્રિવેદીએ ‘પતંગિયું’ અને ગરુડ’માંની કવિની વર્ણનસિદ્ધિનું ચોખ્ખું ગૌરવ કરી આપ્યું છે (જોકે કાવ્યમાં ‘દર્શનિકતા’ જોવાનો એમનો પ્રયત્ન વધારેપડતો છે, કાવ્યમાં એક જાતની સ્થૂળ બોધાત્મકતા જ છે), દીપક મહેતાએ ‘કણ્ઠ’ની એ વિષયનાં છતર કાવ્યો સાથે અભ્યાસપૂર્વક તુલના કરી આપી છે (જોકે સુન્દરમ્ના કાવ્યની total effect તરફ એથી ધ્યાન આપી શકાયું નથી), નલિન રાવળે ‘૧૩-૭ની લોકલ’માં સામાજિક સંપ્રવૃત્તા સૂક્ષ્મ કાવ્યાત્મકતા ધારણ કરી રહે છે તે સફળતાથી બતાવી આપ્યું છે, અને નીતિન મહેતાએ ‘તને મે’ અંગે નવી દૃષ્ટિ રજૂ કરવાનો પ્રયાસ કર્યો છે. આટલાથી આપણે સંતોષ માનવો હોય તો માની શકીએ.

બાકીના લેખોમાં સુન્દરમ્ના જુદાજુદા ગ્રંથોનાં અવલોકનો અને એમની સર્જકતાનાં કેટલાંક પાસાંઓની સમીક્ષા થયેલી છે. ‘કાયા ભગતની કડવી વાણી’ સમેત સુન્દરમ્ના ચારે કાવ્યગ્રંથોની અહીં સમીક્ષા છે, છતાં સુન્દરમ્ના કવિવ્યક્તિત્વની તૃપ્તિકર છાંતી એમાંથી જીડી આવતી નથી. આતું કારણ એ છે કે સુન્દરમ્ની સર્જકતાથી સમૃદ્ધ એવા કાવ્યગ્રંથ ‘વસુધા’નું અવલોકન જ નબળું છે. સમીક્ષકે કોણ જાણે કેમ કેવળ પાઠલેદોની જ ચર્ચા કરી છે અને

એમાંથી પણ એ કથું ખાસ નિષળવી શક્યા નથી. વાડીલાલ ડગલી-એ ‘કડવી વાણી’ને ‘કાન પકડતી કવિતા’ તરીકે ઓળખાવી એના એક આકર્ષણની સરસ રીતે નોંધ લીધી છે અને સામાજિક કવિતા વિશે કેટલુંક વ્યાપક ચિંતન પણ કર્યું છે. પણ એને આધારે કવિ સુન્દરમ વિશે ખાસ વાત ન થઈ શકે એ સમજાય એવું છે, જગ-દીશ જોશીએ ‘કાવ્યમંગલા’ વિશે કેટલાંક નિરીક્ષણ-પરીક્ષણો સમજ-પૂર્વક કર્યાં છે, પણ વક્તવ્યને યોગ્ય આકાર મળ્યો નથી; અને “‘કાવ્યમંગલા’માં ગાંધીના મુખની, ‘વસુધા’માં ટાગોરના મુખની અને ‘યાત્રા’માં અરવિંદના મુખની જાણે કવિએ મહદ્દઅંશે આરાધના કરી છે” – એવા સ્થૂળ, સહેલા સમીકરણમાં તો પડવા જેવું ન જ હતું. ‘વસુધા’માં ‘મહદ્દઅંશે’ ટાગોરના મુખની નહીં પણ ગાંધીના મુખની જ આરાધના છે. ઉશનસે ‘યાત્રા’માંના સુન્દરમના ભક્તિ-વિકાસને સમજાવવાનો જેટલો શ્રમ લીધો છે એટલો એમાંના કાવ્ય-તત્ત્વ કે અકાવ્યતત્ત્વને સ્ક્રુટ કરવામાં નથી લીધો.

સુન્દરમની કવિતાનાં લિંગલિંગ પાસાંઓ – ભક્તિ (‘ભક્તિનો ઉન્મેષ’), છંદસિદ્ધિ (‘છંદનો કેડીએ કવિતા’), શબ્દશક્તિ (‘અન્યથા સો મેરા હથિયાર’), વ્રજ રચનાઓ – વિશે પણ અહીં લેખો છે. પરંતુ એમાંયે પરિણામ બહુ તૃપ્તિકર આવ્યું નથી. ‘ભક્તિનો ઉન્મેષ’ તો સુન્દરમનાં પાંચદશ કાવ્યોને અનુલક્ષીને કરેલું દાંચણુ માત્ર છે. ‘વ્રજ રચનાઓ’માં લેખક પોતે ‘વ્રજરચના’ કોને કહે છે તે જ સ્પષ્ટ કરી શક્યા નથી. ક્યાંક લાપાને ધોરણે ‘વ્રજરચના’ ગણતા લાગે છે તો ક્યાંક અમુક પ્રકારના લાવજગત કે રચનાકર્તાને ધોરણે કાવ્યને ‘વ્રજરચના’ના ખાનામાં નાખતા જણાય છે, જોકે આ ખીલું ધોરણુ ભારે સંદિગ્ધ છે. સુન્દરમની રચનાને વ્રજલાપાની શુદ્ધિની દૃષ્ટિએ તપાસવી એ પણ ઉચિત નથી લાગતું, કેમકે સુન્દરમ શુદ્ધ વ્રજ-લાપાની રચના કરવા પ્રવૃત્ત થયેલા ન જ હોય; પોતાની આ જાતની રચનાઓમાં હિંદી, રાજસ્થાની શબ્દો અને લઢલોનો પણ તેઓ

કરે છે : “એક અમુક અસર ઉપજાવવા માટે તે સ-સાનો જ વિશેષ ઉપયોગ કરે છે.” અમુક અસર એટલે કેવી અસર, એ અસર સ-સાના ઉપયોગથી કેવી રીતે જાણી થાય, એ કથું એમણે ખતાવ્યું નથી.

કાવ્યના શબ્દ અને શબ્દવિન્યાસ, નાદ અને કાકુ, લય અને પ્રતિરૂપ - વગેરેના પૃથક્કરણ દ્વારા કાવ્યની લાવસ્યજિત સમજાવવાનો પ્રયાસ ઘણો આવકાર્ય ગણાય પણ એ ઘણીમધી સજ્જતા માગે છે અને એવી સજ્જતા અહીં કોઈ કાવ્યવિવેચક ખાસ ખતાવી શક્યું નથી. જૂની પદ્ધતિએ કાવ્યનો અર્થવિસ્તાર પણ કોઈ બહુ સરસ રીતે કરી શક્યું નથી. આમજનાં, રામપ્રસાદ બક્ષીએ ‘તે રમ્ય રાત્રે’ની લાવગતિનો નકશો એકંદરે સરસ રીતે દોરી આપ્યો છે, જયેન્દ્ર ત્રિવેદીએ ‘પતંગિયું’ અને ગરુડ’માંની કવિની વર્ણનસિદ્ધિનું ચોક્કસ ગૌરવ કરી આપ્યું છે (જોકે કાવ્યમાં ‘દર્શનિકતા’ જોવાનો એમનો પ્રયત્ન વધારેપડતો છે, કાવ્યમાં એક જાતની સ્થૂળ બોધાત્મકતા જ છે), દીપક મહેતાએ ‘કથું’ની એ વિષયનાં ધત્તર કાવ્યો સાથે અભ્યાસપૂર્વક તુલના કરી આપી છે (જોકે સુન્દરમ્ના કાવ્યની total effect તરફ એથી ધ્યાન આપી શકાયું નથી), નસિન રાવળે ‘૧૩-૭ની લોકલ’માં સામાજિક સંપ્રગતા સૂક્ષ્મ કાવ્યાત્મકતા ધારણ કરી રહે છે તે સફળતાથી ખતાવી આપ્યું છે, અને નીતિન મહેતાએ ‘તને મે’ અંગે નવી દૃષ્ટિ રજૂ કરવાનો પ્રયાસ કર્યો છે. આટલાથી આપણે સંતોષ માનવો હોય તો માની શકીએ.

બાકીના લેખોમાં સુન્દરમ્ના જુદાજુદા ગ્રંથોનાં અવલોકનો અને એમની સર્જકતાનાં કેટલાંક પાસાંઓની સમીક્ષા થયેલી છે. ‘કોયા ભગતની કડવી વાણી’ સમેત સુન્દરમ્ના ચારે કાવ્યગ્રંથોની અહીં સમીક્ષા છે, છતાં સુન્દરમ્ના કવિવ્યક્તિત્વની તૃપ્તિકર જાણ એમાંથી જાણી આવતી નથી. આનું કારણ એ છે કે સુન્દરમ્ની સર્જકતાથી સમૃદ્ધ એવા કાવ્યગ્રંથ ‘વસુધા’નું અવલોકન જ નમળું છે, સમીક્ષકે કોણ જાણે કેમ કેવળ પાઠલેદોની જ ચર્ચા કરી છે અને



એમાંથી પણ એ કથું ખાસ નિપજવી શક્યા નથી. વાઢીલાલ ડગલ્લી-એ ‘કડવી વાણી’ને ‘કાન પકડતી કવિતા’ તરીકે ઓળખાવી એના એક આકર્ષણની સરસ રીતે નોંધ લીધી છે અને સામાજિક કવિતા વિશે કેટલુંક વ્યાપક ચિંતન પણ કર્યું છે. પણ એને આધારે કવિ સુન્દરમ્ વિશે ખાસ વાત ન થઈ શકે એ સમજાય એવું છે, જગ-દીશ જોશીએ ‘કાવ્યમંગલા’ વિશે કેટલાંક નિરીક્ષણ-પરીક્ષણો સમજ-પૂર્વક કર્યાં છે, પણ વક્તવ્યને યોગ્ય આકાર મળ્યો નથી; અને “‘કાવ્યમંગલા’માં ગાંધીના મુખની, ‘વસુધા’માં ટાગોરના મુખની અને ‘યાત્રા’માં અરવિંદના મુખની જાણે કવિએ મહદ્દઅંશે આરાધના કરી છે” – એવા સ્થૂળ, સહેલા સમીકરણમાં તો પડવા જેવું ન જ હતું. ‘વસુધા’માં ‘મહદ્દઅંશે’ ટાગોરના મુખની નહીં પણ ગાંધીના મુખની જ આરાધના છે. ઉશનસે ‘યાત્રા’માંના સુન્દરમ્ના લક્તિ-વિકાસને સમજાવવાનો જેટલો શ્રમ લીધો છે એટલો એમાંના કાવ્ય-તત્ત્વ કે અકાવ્યતત્ત્વને સ્ફુટ કરવામાં નથી લીધો.

સુન્દરમ્ની કવિતાનાં લિત્રલિત્ર પાસાંઓ – લક્તિ (‘લક્તિનો ઉન્મેષ’), છંદસિદ્ધિ (‘છંદની કેડીએ કવિતા’), શબ્દશક્તિ (‘અજ્ઞયમ્ સો મેરા હથિયાર’), વ્રજ રચનાઓ – વિશે પણ અહીં લેખો છે. પરંતુ એમણે પરિણામ બહુ તૃપ્તિકર આવ્યું નથી. ‘લક્તિનો ઉન્મેષ’ તો સુન્દરમ્નાં પાંચદશ કાવ્યોને અનુલક્ષીને કરેલું ટાંચણ માત્ર છે. ‘વ્રજ રચનાઓ’માં લેખક પોતે ‘વ્રજરચના’ જાને કહે છે તે જ સ્પષ્ટ કરી શક્યા નથી. ક્યાંક લાપાને ધોરણે ‘વ્રજરચના’ ગણતા લાગે છે તો ક્યાંક અમુક પ્રકારના લાવજગત કે રચનાકાને ધોરણે કાવ્યને ‘વ્રજરચના’ના ખાનામાં નાખતા જણાય છે, જોકે આ બીજું ધોરણ ભારે સંદિગ્ધ છે. સુન્દરમ્ની રચનાને વ્રજલાપાની શુદ્ધિની દૃષ્ટિએ તપાસવી એ પણ ઉચિત નથી લાગતું, કેમકે સુન્દરમ્ શુદ્ધ વ્રજ-લાપાની રચના કરવા પ્રવૃત્ત થયેલા ન જ હોય; પોતાની આ જાતની રચનાઓમાં હિંદી, રાજસ્થાની શબ્દો અને લઢલોનો પણ તેઓ

ઉપયોગ કરે જ છે. ઉશનસ કહે છે તેમ એમની રચનાઓમાં વ્રજની ઝાંચ છે એટલું જ કહી શકાય. ‘છંદની કેડીએ કવિતા’માં આરંભ સારો છે, પણ પછી છંદને નામે શબ્દો અને શબ્દવિન્યાસની વિશેષતાઓ તરફ ધ્યાન દોરવામાં આવ્યું છે અને જુદાજુદા છંદોની કેડીઓ ટાંકવામાં લેખકે પોતાના કાર્યની પર્યાપ્તિ માની લીધી છે. ‘અઝાયબ સો મેરા હથિયાર’માં સુન્દરમ્ની શબ્દશક્તિની એના વ્યાપક સ્વરૂપમાં વાત થઈ છે. શબ્દના ત્રણ અંશો - નાદ, લય અને અર્થચિત્ર - ને જુદા પાડીને જોઈ શકાયા નથી, તેથી લેખકનાં નિરીક્ષણો કે ટિપ્પણો નક્કર બની શક્યાં નથી. જેમકે, ‘સવાલ તે’ નામની ફળ્લા સમ ઉપાડિયો’ એના વિશે લેખક કહે છે કે “પ્રશ્નમાં નાયિકાનો જે આવેશ હતો એ આટલા જ શબ્દોમાં કેટલી સચોટતાથી નિરૂપાયો છે !” વસ્તુતઃ અહીં ઉપમાનું બળ રહેલું છે અને એનો નિર્દેશ થવો જોઈતો હતો. લેખકને “ભાવાને બળે જ છંદમાં ફેરફાર કર્યા વિના એક આખેઆખું ગીત આમેજ કરી દીધું હોય” એમ લાગે છે ત્યાં એવો ભાવ થવામાં શબ્દક્રમનો, પ્રાસરચનાનો જે ફાળો છે તે બતાવી શકાયો હોત તો એમનો મુદ્દો કંઈક સમજાય એવો અને પ્રતીતિકર બની શક્યો હોત. આશ્ચર્યચિહ્નને નામે ઝાળખાતા ચિહ્નથી પણ લેખક ગેરરસ્તે દોરવાઈ ગયેલા જણાય છે. એ ચિહ્ન સંબોધન માટે પણ ગુજરાતીમાં વપરાય છે અને “આશ્ચર્યચિહ્ન જ એમની કવિતાની ગુરુચાવીસમું છે” એમ કહી એમણે જે ઉદાહરણો આપ્યા છે તેમાં એ ચિહ્ન મુખ્યતથા સંબોધનનું જ છે અને વિસ્મયનો ભાવ ત્યાં ખાસ પ્રસ્તુત જણાતો પણ નથી.

‘આધ્યાત્મિક કવિતા પ્રતિ’માં ઉમાશંકરે સુન્દરમ્ના કવિત્વનો overall view લેવાનો જે પ્રયાસ કર્યો છે એ ધ્યાનપાત્ર છે. એમણે સુન્દરમ્ની બેત્રણ વિશિષ્ટતાઓ - સ્થિર આલેખનની શક્તિ, કથનાત્મક કવિતામાં કામ લાગે એવી વિગતપ્રિયતા તથા રચનાની નિપુણતા - નો સારી રીતે નિર્દેશ કર્યો છે; પણ પછી આધ્યાત્મિક-

તાને કારણે સુન્દરમની કવિતાની શી ગતિવિધિ થઈ રહી છે તેની સમીક્ષા કરવાને બદલે આ વિષયની થોડી સામાન્ય ચર્ચા કરી, સુન્દરમને એમના આ માર્ગમાં શુભેચ્છા પાઠવી, પતાવ્યું છે. ઉમાશંકર પાસેથી આથી વધારે અપેક્ષા હોય જ. પણ ઉમાશંકર કદાચ આથી વધુ ન પણ કહે

કવિતા સુન્દરમની મુખ્ય પ્રવૃત્તિ હોઈ એના વિશે અહીં જે પાનાં કાળવચામાં આવ્યાં છે તેમાં પૂરેપૂરું ઓચિત્ય છે. પરંતુ કવિતા પછી જે ક્ષેત્રે સુન્દરમની નોંધપાત્ર સર્જકતા છે તે વાર્તાપ્રવૃત્તિની અહીં કંઈક ઉપેક્ષા થઈ હોય એવું લાગે છે. સુન્દરમના એક જ વાર્તાસંગ્રહની અહીં સમીક્ષા છે - ‘ખોલણીથી ઉન્નયન’ એ નામે. એમાં, શીર્ષક દર્શાવે છે તેમ, જ્યોતિ દલાલે સુન્દરમની વાર્તાની ગતિને તપાસવાનો ઉપક્રમ રાખ્યો છે. વાર્તાઓનાં બદલાયેલાં શીર્ષકો, વાર્તાકારનો બદલાયેલો જીવન-અભિગમ અને લિન્ન પડતી રચના-શક્તિની દૃષ્ટિએ ‘ખોલણી’ અને ખીજ વાર્તાઓની ચર્ચા કરી દલાલ જે એના તારણ પર આવ્યા છે કે ઉન્નયન “વાર્તામાં છે છતાં વાર્તાનું નથી” તેમાં એમણે કુશળતાપૂર્વક એક કેસ ઊભો કર્યો છે એમાં શંકા નથી. પણ દીર્ઘચૂનીપણા (જેને ઉમાશંકર વિગતપ્રિયતા કહે)ના લક્ષણવાળી સુન્દરમની વાર્તાઓમાં એવાં કેટલાંક તત્ત્વો અવશ્ય હોય છે જે હૃદયને જીતી લે છે તેને બહાર લાવવાનું કામ શી દલાલે કર્યું નથી. કદાચ શ્રી દલાલનો વાર્તા અને વાર્તાના રચના-વિગ્રહ વિશેનો અમુક ચોક્કસ ખ્યાલ હોય. એ ખ્યાલ ‘ખોલણી’ના સંવિધાનનો એમણે કરેલી માર્મિક સમીક્ષા પરથી સૂચિત પણ થાય છે. એ સમીક્ષા વાર્તાજ્ઞાની એમની ઊંડી સૂઝ પણ બતાવી આપે છે. ચંદનના પાત્ર તરફ કદાચ શ્રી દલાલનું જ આટલું ધ્યાન ખેંચાય. (જોકે વાર્તા એના વિશેની છે એમ કહેવામાં વિવેચક [કે સર્જક?] ધણા આગળ નીકળી ગયા છે.) શ્રી દલાલનો આ લેખ સંગ્રહનો એક ઉત્તમ લેખ બની રહે છે અને એમ લાગે છે કે

‘ખોલકા’થી ‘પિયાસી’ સુધીની સુન્દરમ્ની સમગ્ર વાર્તાપ્રવૃત્તિની સર્વાંગી સમીક્ષા એમની પાસેથી જ કઢાવવી જોઈતી હતી.

સુન્દરમ્ની ત્રીજી મહત્વની પ્રવૃત્તિ તે વિવેચનની છે. ‘શતાબ્દની કવિતાનું’ વિવેચન’માં ‘અર્વાચીન કવિતા’માં સુન્દરમે કરેલા કાર્યનો પરિચયમાત્ર છે, ‘અવલોકના’ની સમીક્ષામાં સુન્દરમ્ની વિવેચનપદ્ધતિની કેટલીક લાક્ષણિકતાઓની નોંધ છે, પણ સુન્દરમ્ની આ પ્રવૃત્તિના અભ્યાસપૂર્ણ મૂલ્યાંકનનો અભાવ સાલે એવો છે.

‘દક્ષિણાયન’ સુન્દરમ્ની સર્જનાત્મકતાનો જેમાં સ્પર્શ છે એવું, ગુજરાતી સાહિત્યનું એક મહત્વનું, પ્રવાસવર્ણન ગણાય. એમાં પ્રકટ થતાં સુન્દરમ્નાં વ્યક્તિત્વ, જીવન-અભિપ્રાયો, વર્ણનશક્તિ અને ગદ્યછટાની સમીક્ષા જ્યંત પાઠકે સ્વચ્છ-સુંદર રીતે કરી છે અને એને ઉચિત રીતે જ સુન્દરમ્નો ઉત્તમ ગદ્યગ્રંથ ગણાવ્યો છે. સુન્દરમ્ના ગદ્યમાં કાકાસાહેબ જેવી જ કુમાર, લાલિત્ય, તરલ પ્રવાહિતા અને પ્રસાદ છે એવું પ્રતિપાદન એમણે કર્યું છે અને કેટલીક વિગતો અને ઉદાહરણોથી એવું સમર્થન પણ કર્યું છે. આમ છતાં, સુન્દરમ્ના પ્રવાસવર્ણનની એકંદર જાપ કાકાસાહેબ કરતાં કંઈક જુદી જાતની ભી છે અને તો એનાં કારણો ક્યાં હોઈ શકે તેનો સૂક્ષ્મતાથી વિચાર કરવો જોઈએ. કદાચ, માનવસંબંધોનો વધુ ઉત્કટ રસ, બાલસહજ કૌતુકની વિશેષ માત્રા, વાર્તાલાપ કે કથાની શૈલી - આવાં કેટલાંક તરવોને કારણે કાકાસાહેબના પ્રવાસવર્ણનની સમગ્રની જાપ જુદી પડતી હોય. ‘ચિદંબરા’નું પણ એક અવલોકન આ ગ્રંથમાં છે, પણ એમાં કેવળ લેખોની સામગ્રીનો પરિચય છે. સુન્દરમ્ની ગદ્યશક્તિ વિશે કોઈ અલગ સમીક્ષા અહીં નથી, જે એક કરવા જેવું કામ હતું એમ લાગે છે.

સુન્દરમ્ના લગભગ સર્વ ગ્રંથોને તથા એમની સાહિત્યપ્રવૃત્તિના સર્વ મુખ્ય પાસાંઓને ‘તપોવન’માં આવરી લેવાયાં છે એ એનો લાભ છે. આટલું ભેગું કરતાં પણ લાઈબ્રેરી સુરેશ દલાલને કેટલો

શ્રમ પડ્યો હશે એ કું સમજી શકું છું. પરંતુ ગ્રંથશ્રેણીનો કસ ધટી રહ્યો છે એનો એમણે ગંભીરતાથી વિચાર કરવાની જરૂર છે. મૌલિક-દષ્ટિસંપન્ન લખાણો બહુ ન હોય એ સમજી શકાય, પરંતુ અભ્યાસનિષ્ઠા, સ્વચ્છ સમજ અને વિશદ કથનની અપેક્ષા તો રાખવી જ જોઈએ. સુરેશભાઈ આપણા જુવાન અભ્યાસીઓની શક્તિઓને કામે લગાડી રહ્યા છે એ એક અલિનંદનીય ઘટના છે, પરંતુ એમનું લેખક-વર્તુળ હવે બંધાઈ જવા માંડ્યું જણાય છે. આપણે ત્યાં આવું ઘણું ઠેકાણું બને છે, કેમકે નિકટના સંપર્કો સિવાય કામ લેવાનું આપણે ત્યાં બહુ શક્ય નથી બનતું. છતાં આ મર્યાદાને વટાવવી જ રહી. મને એવી ઘણી કલમો યાદ આવે છે જેનો લાલ સુરેશભાઈને મળ્યો જ નથી. આ ગ્રંથોમાં એવી કેટલીક કલમો પણ દેખાય છે કે જે બહુ કામ આપી શકે એવી નથી, એટલે હવે સુરેશભાઈને એટલી વિનંતી કરવાની રહે છે કે જરા પોરો ખાઓ, તમારું વર્તુળ વિસ્તારો, લાંબા ગાળાનું આયોજન કરો અને જે ઉત્તમ આપી શકે એવા છે એમની પાસેથી ઉત્તમ કઢાવો; તમને જરૂર સફળતા મળશે.

[‘ગ્રંથ’, મે ૧૯૭૦.

थोडो क हेर विचार

## કાવ્યસૃષ્ટિનું ‘આક્ષેપ્ય’ પાત્ર

‘પરખ’ના પ્રથમ અંકમાં શ્રી રામપ્રસાદ બક્ષીનો ‘રસસિદ્ધાંતની હાસ્ય પરત્વે ન્યૂનતા’ એ લેખ છપાયો છે તેના અનુસંધાનમાં એક-બે વિચારો આવે છે તે વિદ્વાનોની ચકાસણી અર્થે રજૂ કરું છું.

સામાન્ય રીતે આપણા કાવ્યશાસ્ત્રીઓ (અને આપણે પણ) રસ-સિદ્ધાંતની લાવ, આલંબનવિલાવ, ઉદીપનવિલાવ, અનુભાવ આદિ બધી સંજ્ઞાઓને કાવ્ય કે નાટકનાં પાત્રોને જ મધ્યમાં રાખીને સમજાવે છે. ઉદાહરણ તરીકે, દુષ્યન્ત એ રતિલાવનો આશ્રય, શકુન્તલા એનો આલંબનવિલાવ, પ્રકૃતિ ઉદીપનવિલાવ, સ્નિગ્ધ દષ્ટિ આદિ અનુભાવો વગેરે વગેરે. પણ રસસામગ્રીનો આ રીતે પરિચય આપવાથી એવો ખ્યાલ ઊભો થવા સંભવ છે કે કાવ્યના શૃંગારરસનું ઉપાદાન તે દુષ્યન્તને રતિલાવ જ. આ ખ્યાલ ખરાબર છે?

અભિનવગુપ્તની રસચર્ચાને ઝીણવટથી જોતાં એવું સમજાય છે કે રસરૂપ બનતો લાવ તે દુષ્યન્તનો લાવ નહીં, પણ સામાજિકમાં વાસનારૂપે રહેલો રતિલાવ. એટલેકે રસપરિણતિની દષ્ટિએ જોઈએ તો સામાજિક લાવનો આશ્રય છે. જો આ વસ્તુ આપણે સ્વીકારીએ તો દુષ્યન્ત-શકુન્તલાદિ કાવ્યસામગ્રીનું સ્થાન સામાજિકને અંગે આપણે જુદી જાતનું કલ્પવાનું રહે. કાવ્યની દષ્ટિએ – શકુન્તલાદિ અન્ય કાવ્ય-સામગ્રીના સંબંધે – દુષ્યન્તને આપણે રતિલાવનો આશ્રય માનેલ, પરંતુ રસાસ્વાદની દષ્ટિએ – સામાજિકના સંબંધે – દુષ્યન્તની અને એના લાવની આપણે જુદા પ્રકારની વ્યવસ્થા કરવાની રહે આ વ્યવસ્થા કઈ જાતની હોઈ શકે? મને લાગે છે કે દુષ્યન્તને અને તેના લાવને, અને બધી કાવ્યસામગ્રીને પણ, આપણે સામાજિકના લાવના વિલાવ રૂપે કલ્પવાનાં રહે.

રસસામગ્રીની આ જાતની વ્યવસ્થા કરવાથી કંઈ રસમીમાંસાના ફૂટ પ્રશ્નોનો ઉકેલ નથી આવતો; પરંતુ એનો માર્ગ મોકળો તો થાય છે. એવા કેટલાક ફૂટ પ્રશ્નો આ રહ્યા : કાવ્યનાં લિન્નલિન્ન પાત્રો

લિન્નલિન્ન લાવો અનુભવતાં હોય ત્યારે સામાજિકના રસાસ્વાદનું સ્વરૂપ શું હોઈ શકે? કાવ્યના પાત્રમાં નિરૂપાયેલા લાવનો સામાજિકના હૃદયમાં પ્રતિબોધ થવો જ જોઈએ? એથી બિલકુલ, કાવ્યનું કોઈ પાત્ર અનુભવતું ન હોય એવો લાવ સામાજિકના ચિત્તમાં ઉદ્બુદ થાય કે નહીં? અને થાય તો એ ઘટનાનો ખુલાસો કઈ રીતે કરવો?

રસાનુભવની સમગ્ર પ્રક્રિયાનો અને તેને અંગે ઉપસ્થિત થતા આ બધા પ્રશ્નોનો વિચાર કરવાનો અહીં અવકાશ નથી.<sup>૧</sup> પરંતુ છેલ્લા પ્રશ્નનો જવાબ શોધવાનો થોડો પ્રયત્ન આપણે અહીં, શ્રી રામ-પ્રસાદ બક્ષીના ઉપર્યુક્ત લેખમાંની વિચારણાના અનુસંધાનમાં, કરીશું.

કાવ્યના કોઈ પાત્રમાં જે લાવ નિરૂપાયો ન હોય તે સામાજિકના ચિત્તમાં ઉદ્બુદ થાય એવું ઘણી વાર જોવા મળે છે ખરું. કોઈ સ્ત્રીના સૌન્દર્યનું વર્ણન કરતું એક કાવ્ય આપણે લઈએ. માની લઈએ કે એમાં એ સ્ત્રીમાં કશો લાવ કવિએ આરોપ્યો નથી, કાવ્યમાં ખીજું પાત્ર તો છે જ નહીં, અને છતાં આપણને રતિનો લાવ થાય એવું એ કાવ્યનું નિરૂપણ હોઈ શકે. ઉંદરને મોંમાં લઈને જતી બિલાડીનું ચિત્ર કલ્પો; એમાં બિલાડીના મનમાં આનંદ છે. ઉંદર (જે જીવતો હોય તો) લયત્રસ્ત છે; આપણને થાય છે જુગુપ્સા.

હાસ્યરસના નિરૂપણમાં આ સ્થિતિનો સંલવ વધારે રહે છે. ભદ્રંભદ્ર અને અંબારામનો દાખલો જ આપણે લઈએ.<sup>૨</sup> ભદ્રંભદ્ર

૧. આ પ્રશ્નોની થોડી ચર્ચા માર્ટે જુઓ : 'સાહિત્યમીમાંસા' (સંપાદક શ્રી વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી)માં શ્રી રામનારાયણ પાઠકનો 'મમ્મટની રસ-મીમાંસા' એ લેખ (હવે 'આકલ્પન'માં પણ અંકગચ્છ); તથા 'ભારતીય કાવ્યસિદ્ધાંત' (શ્રી જયન્ત કોઠારી : શ્રી નટુભાઈ રાજપરા,માં 'લાવકોના રસાનુભવ'.

૨. હાસ્યરસ અંગેના આ મુદ્દાની ચર્ચા શ્રી રામપ્રસાદ બક્ષીએ 'નાટ્યરસ'ના પૃ. ૭૨-૭૩ પર પણ કરી છે. ત્યાં આ જાતની સ્થિતિના નિર્દેશન-રૂપે જે પ્રસંગ ટાંકવામાં આવ્યો છે તે એ રૂપે સંદિગ્ધ પ્રકારનો લાગવાથી અહીં ખીજું અને બીજીનું ઉદાહરણ લીધું છે.



આર્યધર્મના પ્રચારના ઉત્સાહથી બોલે છે, અંબારામ શ્રદ્ધાથી, ભક્તિભાવથી સાંભળે છે. (ખીજું કોઈ પાત્ર હાજર નથી એવો જ પ્રસંગ આપણે કલ્પીએ) છતાં આપણને તો હાસનો ભાવ જ થાય છે.

આ બધે સ્થળે આપણને પ્રશ્ન થાય કે જે ભાવ કાવ્યસૃષ્ટિમાં નથી તે આપણા ચિત્તમાં કેમ ઉદય પામે છે ? અને કાવ્યસૃષ્ટિમાં ન હોય તેવા ભાવો કોઈ જાતના નિયમ વિના જાગી શકે એમ માનીએ તો તો રસાનુભવની સમગ્ર વ્યવસ્થાનું તાત્પર્ય જ હણાઈ જાય. તો પછી આ જાતની વિલક્ષણ સ્થિતિમાં પણ કોઈ જાતનો નિયમ પ્રવર્તતો જોઈ શકાય ખરો ?

આવે વખતે, ખાસ કરીને હસનારું કોઈ પાત્ર કાવ્યસૃષ્ટિમાં ન હોય છતાં આપણે હસીએ એવે વખતે, હસનારું પાત્ર ‘આક્ષેપ્ય’ માની લેવાની જગન્નાથ પંડિતની સૂચના, શ્રી રામપ્રસાદ બક્ષી દર્શાવે છે તેમ, પ્રતીતિકર ન હાગે એવી જ છે. પરંતુ ભાવકના રસાનુભવના પ્રકારને પણ કાવ્યસૃષ્ટિ સાથે કોઈ મૂળભૂત સંબંધ છે એવું આપણે માનતા હોઈએ, અને રસપ્રકારનું નિર્માણ કરવામાં સામાન્યપણે કાવ્યસૃષ્ટિના ભાવો ઉપાદાનરૂપ બને છે એમ આપણે સ્વીકારતા હોઈએ તો આ અપવાદરૂપ સ્થિતિનો કોઈ ખુલાસો શોધવો જ જોઈએ.

મને આ સ્થિતિનો ખુલાસો કંઈક આવો જણાય છે. સામાન્યજનના ચિત્તમાં જે ભાવ જાગે છે તે કાવ્યની વાસ્તવિક ભૂમિકામાં ન હોય તોપણ કાવ્યસર્જનની ભૂમિકામાં તો હોવો જ જોઈએ. એટલેકે એ ભાવ કાવ્યસર્જન વેળા કવિનો હોવો જોઈએ. કાવ્ય જન્મે છે જ કવિચિત્તના વિશિષ્ટ સંવેદનના વિભાવ રૂપે. કાવ્યમાં કવિચિત્તનો ભાવ, પ્રગટ દેખાય ન દેખાય તોયે, હવાની પેઠે હમેશાં વ્યાપ્ત હોય જ. કાવ્યસૃષ્ટિ દ્વારા કવિચિત્તનો એ ભાવ આપણને પહોંચાડવો એ જ તો આ સર્જનવ્યાપારનો હેતુ છે. એટલે આવા પ્રસંગોએ, જગન્નાથની જ વિચારસરણીને અનુસરીએ તો એક

'આક્ષેપ્ય' પાત્ર તરીકે કવિને સ્વીકારવાથી વિલક્ષણ સ્થિતિનો ખુલાસો થઈ શકશે. સુંદર સ્ત્રીનું વર્ણન કરતી વખતે કવિચિત્તમાં રતિનો ભાવ છે તે એ વિભાવ દ્વારા આપણા ચિત્તમાં સંક્રાન્ત થાય છે. ઉંદર ખિલાડીને ઉપાડી જાય છે એ ચિત્રને કવિએ જુગુપ્સાના વિભાવ કરીકે નિરૂપ્યું હોય તો જ આપણને જુગુપ્સા થાય. ભદ્રંભદ્ર તથા અંબારામનાં ઉત્સાહ તેમજ ભક્તિ કવિને વિકૃત લાગ્યાં હોય અને એ રીતે પોતાના હાસના ભાવના વિભાવ તરીકે એને એ વર્ણવે ત્યારે જ આપણામાં હાસનો ભાવ જાગે.

કવિની ભાવાનુભૂતિ કાવ્યસૃષ્ટિને અમુક રીતે ઘડે છે અને એ રીતે ઘડાયેલી કાવ્યસૃષ્ટિ આપણામાં પણ એ અનુભૂતિ જગાડે છે, એ રીતે આપણે રસાનુભવની પ્રક્રિયાનો વિચાર કરીએ તો કદાચ ખીજ કેટલીક સમસ્યાઓનું સમાધાન પણ આપણને સાંપડે. અહીં તો એ દિશાનું સૂચન કરીને જ હું અટકું છું.

[ 'પરબ', વર્ષ ૧ અંક ૪, જૂન ૧૯૬૧ ]

## કાન્તની કવિતાના કેટલાક શબ્દો

કાન્તની કવિતાનો શબ્દરાશિ અનેક દૃષ્ટિએ અભ્યાસને પાત્ર છે. સંસ્કૃત અને તળપદા શબ્દોનું પ્રમાણ, સંસ્કૃતના પણ અદ્યપરિચિત - કેટલાક તો વિશિષ્ટ અર્થના - શબ્દોનો ઉપયોગ, શબ્દોમાં ખાસ અર્થ કે ભાવજાયાનું આરોપણ ઇત્યાદિ વિવિધ દૃષ્ટિબિંદુઓથી એ અભ્યાસ થઈ શકે. અહીં વાચકોને ગૂંચવાડામાં નાખતા અને વિશિષ્ટ અર્થો કે ભાવજાયા ધરાવતા કાન્તની કવિતાના કેટલાક શબ્દોની ચર્ચા કરી છે. આ પૂર્વે જલવંતરાય ઠાકોર, રામનારાયણ પાઠક, હરિવલ્લભ ભાયાણી વગેરેએ આવા કેટલાક શબ્દોપયોગો વિ. ૧૩

તરફ લક્ષ્ય એવું જ છે, તેનો લાભ લઈને આગળ ચાલ્યો છું.

## ૧. વિરલ

‘રતિને પ્રાર્થના’ એ કાવ્યમાં નીચેની પંક્તિ આવે છે :

વિરલ કચથી આચ્છાદીને પ્રસન્ન રહું સદા (પં. ૬.)

આ વિશે બલવંતરાય ઠાકોર<sup>૧</sup> નોંધ કરે છે કે “‘વિરલ કચથી’ એટલે આછા વાળ એવો અર્થ નથી; બધાં ગાત્ર આચ્છાદી શકાય એટલા બધા અને એવા લાંબા વાળ જે કોઈકને જ હોય છે, એવો અર્થ છે.” આ તો ખરાબર છે પણ પછી આગળ ચાલતાં બલવંતરાય વળી કહે છે કે “વિરલ એટલે આછા એ શબ્દને કવિ ‘અત્યંત અવિરલ એ અર્થમાં વિરલ’ એમ ઉલટાવી નાખે છે.” રામનારાયણ પાઠક પણ બલવંતરાયના અર્થઘટનને ઉકૂત કરી ‘વિરલ’ના આ પ્રયોગને ‘અવળો પ્રયોગ’ કહે છે.<sup>૨</sup>

સવાલ એટલો જ છે કે કાન્તે ‘વિરલ’ શબ્દના અર્થને ઉલટાવ્યો છે ખરો? આપ્ટેનો સંસ્કૃત શબ્દકોશ thin, loose, few, little એવા અર્થોની સાથે જ rare, scarcely found, unfrequent એવા અર્થો ‘વિરલ’ શબ્દના નોંધે જ છે. ગુજરાતીમાં પણ ‘ઓછું’ કે ‘આછું’ એવા અર્થ કરતાં ‘લાગ્યે જ મળે તેવું’, અત્યંત, અસાધારણ એવા અર્થમાં ‘વિરલ’ શબ્દ વધારે રૂઢ છે. કાન્તે પોતાની કવિતામાં લગભગ બધે જ સ્થાને ‘વિરલ’ શબ્દ આ જ અર્થમાં પ્રયોજ્યો છે :

હૈયું એતું મૃદુલ વિરલું ગર્ભમાંથી ઘડેલું.

(‘દિવ્યાની’ પં. ૬૦)

પડયું જે સંગીત શ્રુતિ પર નભોમંડળ તણું,

અરે! લે મા તારો સમય, વિરલું, અંતર ધણું !

(‘પ્રણયમાં કાલક્ષેપ’ પં. ૧૧-૧૨)

૧. ‘વિવિધ આખ્યાનો ગુચ્છ બીજો’, ૧૯૪૮, પૃ. ૧૧૬.

૨. ‘પૂર્વાભાષ’, ૧૯૪૮, ટિપ્પણ, પૃ. ૨૮૭.

અને વનવને, અનેક ગિરિને તટે, સાગરે,  
ભરે અનિલ ખાલકે વિરલ દિવ્ય તારા સ્વરે.

(‘વસંતપ્રાર્થના’ પં.૩-૪)

નીચેની પંક્તિમાં ‘ભાગ્યે જ ભેવા મળતા એટલેકે ઓછા’  
એવો અર્થ રહેલો હોવાની શક્યતા છે ખરી :

તયાં જલધિમાં અને વિરલ ટાપુઓમાં ક્યાં;

(‘પ્રમાદી નાવિક’ પં.૧૮)

પણુ ગમે તેમ, ‘વિરલ’ શબ્દનો કાન્તે કોઈ ‘અવળો પ્રયોગ’ કર્યો  
છે એમ કહેવાનું ઉચિત લાગતું નથી. કાન્તે ‘વિરલ’ શબ્દના એક  
અર્થને ખાસ ઉપયોગમાં લીધો છે અને ખાસ સંદર્ભમાં ઉપયોગમાં  
લીધો છે એટલું જ કહી શકાય.

## ૨. પ્રમત્તાવસ્થા

‘ઉદ્ગાર’ કાવ્યમાં નીચેની પંક્તિ આવે છે :

પ્રમત્તાવસ્થામાં નગર પણ નાખું જગ ભાગી! (પં. ૧૧)

અહીં પણુ બલવંતરાય ઠાકોરે શબ્દને લિલ્લટા અર્થમાં પ્રયોજ-  
વાની કાન્તની લાક્ષણિકતા ભેઈ છે : “પ્રિય અને પ્રિયા એકખીજ-  
માં લીન થાય, એકખીજમય થઈ જાય, જગતને વીસરી જાય એને  
જમત ‘પ્રમત્તાવસ્થા’ કહે છે. આથી લિલ્લટું, ‘ઉદ્ગાર’માં કવિ પ્રિય  
અને પ્રિયાના દષ્ટિબિંદુને જ કુદરતી અવસ્થા ગણીને પ્રેમી માણુસ  
પ્રેમને ભૂલી જાય ને કોઈકોઈ ક્ષણે જગત તરફ દષ્ટિ નાખે તેને  
પ્રમત્તાવસ્થાની ક્ષણુ કહે છે.”<sup>૩</sup> રામનારાયણ પાકક બલવંતરાયના  
સમર્થનમાં આને પણુ ‘અવળો પ્રયોગ’ ગણાવે છે.<sup>૪</sup>

ખરેખર તો શબ્દના અર્થને ઉલટાવવાની આ વાત જ વિચિત્ર  
લાગે છે, કોઈપણુ લાક્ષણિક પ્રયોગ કાં તો રૂઢિથી અથવા પ્રયોજનથી

૩. ‘વિવિધ આખ્યાનો ગુચ્છ ત્રીજો’, પૃ. ૧૧૬.

૪. ‘પૂર્વાસાપ’, દિપ્તિ પૃ. ૨૮૪, ૨૮૭.

જ થઈ શકે. નહીંતો અનવસ્થા જ વ્યાપે. અહીં ઊલટા અર્થમાં શબ્દને પ્રયોજવા પાછળ કોઈ હેતુ બતાવી શકાય તેમ લાગતું નથી. તો પછી આવો પ્રયોગ કેમ નિર્વાહ બને?

મને અહીં બે ઉકેલો સૂઝે છે. ‘પ્રમત્ત’ એટલે intoxicated, mad તેમ careless, swerving from એવો અર્થ પણ થાય (જુઓ આપ્ટેનો કોશ). કવિને અહીં ‘પ્રમત્તાવસ્થા’ એટલે પ્રમાદની અવસ્થા એવો અર્થ અભિપ્રેત હોય, તો કાવ્યની સંબંધિત પંક્તિઓનો અર્થસંદર્ભ આવો રચાય : “જો તું સદાયે એવી જ - અમૃતની વર્ષા જેવી રહીશ તો હું મારા જીવનની સઘળી ક્ષણોને સાર્થક માનીશ, પણ પ્રમાદની અવસ્થામાં જગત તરફ નજર નાખીશ.” આ બલવંતરાયની નજીકનો જ અર્થ છે. ફેર એટલો છે કે બલવંતરાય એમાં ‘પ્રમત્તાવસ્થા’નો અર્થ ઉલટાવેલો માને છે, હું એને ઉપર જણાવ્યું છે તેમ શબ્દકોશગત અર્થ જ ગણું. જોકે પ્રમાદની વાત સમગ્ર કાવ્યના ભાવસંદર્ભમાં મને સમુચિત કે સુભગ તો નથી જ લાગતી.

મને તો લાગે છે કે ‘પ્રમત્તાવસ્થા’ એટલે પ્રેમની મસ્તીની અવસ્થા એવો અર્થ સ્વીકારીને પણ ચાલી શકાય એવું છે. ત્યાં ‘પણ’ શબ્દ થોડો ચાવીરૂપ બને. ‘નજર પણ નાખું’ એમાંથી ધ્રુષ્ટ થાય તો નજર નાખું એવો મનસ્વિતાનો, ખુમારીનો ભાવ નીકળે. સંબંધિત પંક્તિઓનો અર્થસંદર્ભ આવો રચાય : “જો તું સદાયે એવી જ - અમૃતની વર્ષા જેવી રહેશે તો હું મારા જીવનની સઘળી ક્ષણોને સાર્થક માનીશ અને પ્રેમથી પ્રમત્ત છતાં ક્યારેક જગત તરફ નજર પણ નાખી લઈશ.”

‘મનસ્વિતાની, ખુમારીની આ ભાવછટા કાવ્યના સમગ્ર સંદર્ભમાં સમુચિત અને સમુપકારક લાગે તેવી છે.

૩. સારસંયુગ્મ

‘વત્સલનાં નયનો’માં નીચેની પંક્તિઓ આવે છે :

નહીં તે કંઈ દોષભર્યાં નયનો :

પણ નિર્મલ નેહસરોવર-સારસ-

યુગ્મ સમાં પરિપૂર્ણ દયારસ :

(પંક્તિ ૫-૭)

બલવંતરાય ઠાકરે પહેલાં ‘સારસયુગ્મ’ એટલે સારસ પક્ષીનું યુગ્મ એવો અર્થ લીધેલો : “વિશુદ્ધ સ્નેહસરોવરમાંની સારસનેડી જેવાં એ નયન મારી તરફે દયા-સ્નેહલાવે ઊભરાઈ જાય છે. (શ્રી ભૃગુરાય અંજલિયા અહીં સારસ=પદ્મ એવો અર્થ સૂચવે છે)... સારસનેડી, નર-માદા, સાથેસાથે જ આઘાંપાછાં તરે છે, તે આ ઉપમામાં સાધારણુ ધર્મ છે. નરમાદા વચ્ચે સ્નેહ ‘પરિપૂર્ણ’ એ ગુણ અહીં સૂચનપદે નાયકનાયિકાને સમર્પાય છે.”<sup>૫</sup> પછી એમણે એ અર્થ છોડી દઈ શ્રી અંજલિયાનો અર્થ જ સ્વીકારી લીધો જણાય છે : “‘સારસયુગ્મ’ એટલે એ નામના પંખીનું જોડું નહીં પણ સાઈશ્રી અંજલિયાએ બતાવ્યું છે તેમ કમલપુષ્પોની જોડ.”<sup>૬</sup> બલવંતરાયના આ ખીન્ન અભિપ્રાયની જાણ છતાં ભોળાભાઈ પટેલ સારસબેલડી એવો જ અર્થ લે છે અને એ અર્થ સ્વીકારવામાં કાવ્યને જ ન્યાય થાય છે એમ માને છે.<sup>૭</sup>

ખરેખર તો આ બાબતમાં મતભેદને અવકાશ જ નથી, કેમકે એક મહત્વની હકીકત બલવંતરાય, ભોળાભાઈ વગેરેના લક્ષ બહાર પડે છે. કાન્તે પોતે આ કાવ્ય લખાયું એ અરસામાં એક અંગ્રેજી પત્રમાં એની સમજૂતી આપી છે અને એમાં એમણે ‘સારસ’નો અનુવાદ ‘lilies’ તરીકે જ કર્યો છે.<sup>૮</sup> સંસ્કૃતમાં પણ ‘સારસ’ એટલે ‘belonging to a lake, a lotus’ એવો અર્થ છે જ. (જુઓ આપ્ટેકેશ) બલવંતરાયના ધ્યાન બહાર આ હકીકત કેમ રહી

૫. ‘આપણી કવિતાસમૃદ્ધિ’ (૧૯૩૯ની ખીજી આવૃત્તિનું પુનર્મુદ્રણ), ૧૯૫૪, પૃ. ૧૮૧-૮૨.

૬. ‘સંસ્કૃતિ’, જુલાઈ ૧૯૫૧, પૃ. ૨૪૫.

૭. ‘અધુના’, ૧૯૭૩, પૃ. ૮. ૮. ‘કાન્તમાલા’, ૧૯૨૪, પત્રધારા ૩૩.

હશે એ નવાઈની વાત છે કેમકે 'કાંતમાલા'માં એમણે જ કાંતના પત્રોનું સંપાદન કર્યું છે અને મજકુર પત્રનો અનુવાદ આપતાં 'lilies'નું 'સરસિજ' કર્યું પણ છે ।

આંખોને સારસ પંખીઓ સાથે સરખાવવી એ વિચિત્ર તો છે જ. સારસપંખીયુગલને અતૂટ દામ્પત્યનું પ્રતીક માની શકાય પણ અહીં તો પ્રિયતમાની બે આંખોને નર-માદા સારસ તરીકે કલ્પવાથી શો અર્થ સરે ? પ્રિયતમાની આંસુભરી આંખોને સ્નેહસરોવરમાંથી જ જીગેલાં અને એસના બિંદુઓથી અભિષિક્ત એવાં કમલપુષ્પો રૂપે જોવામાં જ ઔચિત્ય અને સ્વારસ્ય છે.

#### ૪. વિધુરાં

‘વત્સલનાં નયનો’ની પહેલી કડી આ પ્રમાણે છે :

તિમિરાશયના ગહને પડતાં,  
સપનાં વિધુરાં નજરે ચડતાં :  
સહું તે, પણ કેમ શકાય સખે! સહી  
વત્સલનાં નયનો રડતાં ?

બલવંતરાય આ કડીને આ રીતે સમજાવે છે : “અતિગહન તિમિરાશય : લવિષ્ય, કથું સૂઝે જ નહીં એવું. એમાં પડતાં આછાં-આછાં સ્વપ્નાં જેવું આટલું જ દેખાય છે, કલ્પાય છે કે પ્રિયતમાને તણને જાણે વિધુર થયો હોઈ એવું જ જીવન અન્ત લગી ગાળવું પડવાતું. હું ખ્રિસ્તી છું, કાઇસ્ટ મારો ત્રાતા અને ઇશુદેવ એ જાહેર કરું; અને પ્રિયતમા આ ધર્મદ્વેરમાં મારી સાથે ન આવે, ન જ આવે ને ! — એટલે મારે એને તજવી જ ને, એ મને તજે જ ને. એટલે હું ત્રિધુર, એ વિધવા — આટલું સિદ્ધ : બીજું કથું જ નથી સૂઝતું. હું મારું લાગ્યું તો જાણે સહુ; પણ એ રોયા જ કરે, રોયા જ કરે, આખો જ-મારો... તે કેમ સહી શકાય વારુ ?”<sup>૧૯</sup> એટલેકે

૧૯. ‘આપણી કવિતાસુધ્ધિ’, પૃ. ૧૮૧ તથા જુઓ ‘સંસ્કૃતિ’, જુલાઈ ૧૯૫૧, પૃ. ૨૪૫.

બલવંતરાય 'સપનાં વિધુરાં' એટલે 'વિધુર દયા બતાવતાં સપનાં' એવો અર્થ લે છે.

રામનારાયણ પાઠકે 'વિધુરાં'નો અર્થ 'મદદ વિનાનાં થયેલાં' કર્યો છે.<sup>૧૦</sup>

બલવંતરાયનું અર્થઘટન કંઈક દૂરાકૃષ્ટ અને રામનારાયણનું અસ્પષ્ટ લાગે છે. તે ઉપરાંત, આ બંને અર્થોમાં એક મૂળભૂત મુશ્કેલી છે. વિધુર દયા બતાવતાં કે મદદ વિનાનાં થયેલાં સપનાં ઘોર અંધકારમાં વિલીન થતાં દેખાય એ ઇષ્ટ સ્થિતિ કહેવાય કે અનિષ્ટ સ્થિતિ? કવિ તો 'વિધુરાં' સપનાંને અંધકારમાં વિલીન થતાં જોવાનું સહન કરવા તૈયાર થયા છે. એટલેકે એ સ્થિતિ એમને મનમમતી નથી જ. જે સપનાં અંધકારમાં વિલીન થાય એ કવિને ગમતું નથી એ 'વિધુરાં' એટલે વિધુર દયા બતાવતાં કે મદદ વિનાનાં થયેલાં હોઈ શકે? બલવંતરાયે તો વિધુરાં સપનાં દેખાય છે તે સહી કેમ ચકાય એવો જ અન્વય કરી નાખ્યો છે અને 'તિમિરાશયના ગદને પડતાં' એને છૂટું પાડી દીધું છે. એટલે 'વિધુરાં' શબ્દનો શો અર્થ કરવો અને એને અન્વયમાં કેમ બેસાડવો તે વિચારવું પડે એવું જણાય છે.

કાન્તે પોતે અંગ્રેજીમાં લખેલા એક પત્રમાં આ કાવ્યની સમજૂતી - લગભગ અનુવાદની દક્ષાની - આપી છે. તે કંઈ સહાયરૂપ થઈ શકે તેમ છે કે કેમ તે જોઈએ.

The soul says that she does not care for - she can bear - the sight of the cherished dreams falling into the abyss of darkness, but alas it is hard to bear the pain of the affectionate, occasioned by our adversity.<sup>૧૧</sup>

એ દેખાય છે કે કાન્તને અન્વય તો ઉપર વિચાર્યો એ પ્રકા-

૧૦. 'પૂર્વાભાષ', ટિપ્પણ, પૃ. ૩૦૩.

૧૧. 'કાન્તમાલા', પત્રધારા ૩૩.



રનો જ અભિપ્રેત હતો. ઉપરાંત એમણે અંગ્રેજીમાં dreamsને che-  
rished એવું વિશેષણ પણ લગાડ્યું છે. એ 'વિધુરાં' શબ્દના અનુ-  
વાદ રૂપે હશે ? 'વિધુરાં' શબ્દ એવો અર્થ આપી શકે ?

સંસ્કૃતનો 'વિધુર' શબ્દ તો બલવંતરાયે કર્યો છે તેવો જ અર્થ  
આપે છે. ગુજરાતીમાં 'વિધુર' એવો વિશેષણ તરીકે વપરાતો શબ્દ  
હોવાનું મારી જાણમાં નથી. 'સાર્થ' જોડણીકાશ' એવો શબ્દ નોંધી  
એનો 'વિધુર' એવો અર્થ આપે છે. પણ 'જોડણીકાશ'માં એ શબ્દ  
કાન્તની કવિતામાંથી નહીં આવ્યો હોય ને ? ગમે તેમ, એથી મૂળ  
મુશ્કેલીનો કોઈ ઉકેલ થતો નથી.

'વિધુરાં' 'વિધુ' (એટલે ચંદ્ર) પરથી બનેલો કોઈ શબ્દ હોઈ  
શકે ? કે પછી અહીં પાઠ જ ખોટો હોય - 'મધુરાં' કે એવો કોઈ  
શબ્દ હોય - એમ બની શકે ?

આ, અંતે, વિચારવાનું અને તપાસવાનું જ રહે છે.

૫. દયા, સદય

'દયા' શબ્દ કાન્તમાં 'અનુકંપા' કે 'કૃપા'ના અર્થમાં ઘણી વાર  
વપરાયો છે :

ન આવી આપને તોયે આવવા નેટલી દયા !

(‘રમા’, પં. ૩૪)

દયા સ્વજનને થતાં વહન પાસ પાણી ધરે.

(‘વિધુર કુરંગ’, પં. ૨૨)

દયા કરેા કે સર્વદા પદાંબુજે રમું !

(‘પ્રભુપ્રાર્થના’, પં. ૨)

પણ કેટલીક વાર એની વિશિષ્ટ અર્થભાષા પણ જણાય છે.  
વત્સલનાં નયનોને કવિ નિર્મલ સ્નેહસરોવરમાં જોગેલાં સારસપુઝમ  
સમાં ‘દયારસ’થી પરિપૂર્ણ કહે છે ત્યારે ‘દયા’નો અર્થ ‘સ્નેહ’  
હોવાનું સમજાય છે. ડૉ. હરિવલ્લભ લાયાણીએ કાન્તની કવિતામાં  
મળતા ‘સદય’ શબ્દના પ્રયોગો નોંધી એમાં રહેલી ‘સ્નેહી’ ‘પ્રિય’

એરી અર્થઘાટની પ્રધાનતા તરફ લક્ષ દોર્યું છે.<sup>૧૨</sup>

આવા પ્રયોગોમાં કાન્તના સ્નેહભાવનું વૈશિષ્ટ્ય રહેલું હોવાનું સ્પષ્ટ ડો. ભાયાણીએ કહ્યું છે એ ખાસ મહત્ત્વનું છે. એમણે નોંધ્યું છે કે ‘સદ્ય’ શબ્દમાં ‘સ્નેહી’ ‘પ્રિય’ એવા અર્થની સાથે ‘દયાળુ’ ‘અનુકંપાશીલ’ એવી અર્થઘાટા કેટલેકે કેટલાં છે જ અને ‘સદ્ય’ની સાથે આવતાં ‘મૃદુ’ ‘મંદ’ ‘ભીનું’ જેવાં વિશેષણો સ્નેહના ‘માર્દવ’ કે ‘કામળતા’ને અભિવ્યક્ત કરે છે. આ બધામાંથી ફક્ત એમ થાય કે કાન્તના મનમાં પ્રેમભાવનું જે સ્વરૂપ છે તે કામળ, અનુકંપાશીલ, આર્દ્ર પ્રેમભાવ છે. પ્રેમના આ દર્શને એમની પાસે આ જાતના વિશિષ્ટ પ્રયોગો કરાવ્યા છે. એમનાં ખંડકાવ્યો અને એમનાં વૈયક્તિક સંવેદનનાં કાવ્યો જોતાં એમાંથી ચાંત, સ્થિર, ધૃતિયુક્ત સ્નેહભાવને બદલે ઉત્કટ પણ આર્દ્ર, દીનતા અને તલસાટલયાં સ્નેહભાવનાં ચિત્રો જ વધારે બિપ્સર્તા જણાશે.

રામનારાયણ પાઠકે ‘દયા’ શબ્દ કાન્ત ઘણી વાર પ્રેમના અર્થમાં વાપરતા જણાય છે એની નોંધ કરી હતી અને તર્ક કર્યો હતો કે “કદાચ અંગ્રેજી શબ્દ charityના બંને અર્થો [‘દયા’ અને ‘પ્રેમ’] - ખાસ કરીને બાઈબલની ભાષામાં - થાય છે એ પરથી એવો અર્થ કર્યો હોય.”<sup>૧૩</sup> કદાચ આમ હોય, પણ એ નોંધપાત્ર છે કે છેક ૧૮૮૭માં લખાયેલા ‘રમા’ કાવ્યમાં ‘સદ્ય’ શબ્દનો આવો લાક્ષણિક પ્રયોગ દેખા દે છે, એટલે કાન્તના વિશિષ્ટ સ્નેહભાવમાંથી સ્ફુરેલો એમનો આ આગવો શબ્દપ્રયોગ હોય એવો સંભવ વધારે લાગે છે.

### ૬. વાત્સલ્ય, વાત્સલ્ય

‘દયા’ અને ‘સદ્ય’ના જેવો જ લાક્ષણિક પ્રયોગ ‘વાત્સલ્ય’ અને ‘વાત્સલ્ય’નો છે :

૧૨. ‘ઉપહાર’ (સં. સુરેશ દલાલ), ૧૯૬૭, પૃ. ૧૯.

૧૩. ‘પૂર્વાભાષ’, ટિપ્પણ, પૃ. ૨૮૫.

છે તારું જ તથાપિ : નિર્મલ નહીં, તોયે ખડું : રાખતું  
વાત્સલ્ય પ્રતિબિંબ આત્મગહને રેશે હમેશાં છતું !

(‘પડેલા સ્નેહીનો પ્રત્યુત્તર’, પં. ૭-૮)

સહું તે, પણ કેમ શકાય, સખે ! સહી  
વત્સલનાં નયનો રડતાં ?

(‘વત્સલનાં નયનો’, પં. ૩-૪)

વદને નવી વત્સલતા ઝલકે;

(‘મનોહર મૂર્તિ’, પં. ૬)

હતું હૈયું એ વત્સલતાથી ભયું,

(‘પ્રલાપપ્રાર્થના’, ૧૪ પં. ૯)

આ બધે જ સ્થાને સંદર્ભ મૈત્રીનો કે દામ્પત્યનો છે. પહેલા ઉદાહરણમાં મિત્રસંબંધની ઉક્તિ છે, બાકીનામાં પત્નીનું વર્ણન છે. એટલે સ્થૂળ રીતે કહીએ તો રામનારાયણ પાઠકની જેમ કહી શકાય કે કવિ ‘વાત્સલ્ય’ શબ્દ પ્રેમના અર્થમાં વાપરે છે.<sup>૧૫</sup>

પણ ‘વત્સલનાં નયનો’ વિશે વાત કરતાં બલવંતરાય નોંધે છે કે “ ‘વત્સલ’ એટલે મણિભાઈ આગળ એમના વત્સ જેવી જ એમની ખીજ પત્ની ‘ન્હાની’ જેનો એમના ઉપર સ્નેહ બાળક જેવો જ હજી હતો. શ્રદ્ધા અને આજ્ઞાપાલન એના મુખ્ય અંશ.”<sup>૧૬</sup> હકીકત તરીકે આ વાત સ્વીકારવામાં વાંધો નથી, પણ એવો સવાલ થયા વિના ન રહે કે વત્સ જેવી તે ‘વત્સલ’ કે ખીજને વત્સ સમાન ગણી ભાવ દર્શાવનાર તે ‘વત્સલ’ ? પતિનો દોષ આંખમાં વસતો નથી એ જ એની ‘વત્સલતા’ નહીં ?

હેવટે, બધાં ઉદાહરણોને નજર સમક્ષ રાખી સૂક્ષ્મ રીતે

૧૪. ‘અંશ’, ઓક્ટો. ૧૯૬૭, પૃ. ૮ પર સુદ્રિત.

૧૫. ‘પૂર્વાભાષ’, ટિપ્પણ, પૃ. ૨૮૫.

૧૬. ‘સંસ્કૃતિ’, જુલાઈ ૧૯૫૭, પૃ. ૨૪૫.

વિચારીએ તો 'વાત્સલ્ય' અને 'વાત્સલ્ય'નો આ લાક્ષણિક પ્રયોગ પણ કાન્તના વિશિષ્ટ સ્નેહલાવને મૂર્ત કરતો જણાય છે. જે આદ્ર, કામળ, અનુકંપાશીલ સ્નેહલાવની કલ્પના કાન્તનું ચિત્ત કરે છે તેને અનુરૂપ આ શબ્દપ્રયોગ છે. પ્રિયતમાના સૌંદર્યનું, પ્રણયામૃતનું પાન કરતા કવિ બાલકત્વ અનુભવતા હોય એમ પણ જણાય છે. 'કામધેનુ શી બાલક દોહી રહ્યા તને' ('મનોહર મૂર્તિ', પં. ૧૧) માં આખા કાવ્યનો સંદર્ભ જોતાં 'બાલક'માં કવિનો સમાવેશ પણ મુશ્કેલ નથી.

આશ્રયરૂપ, અવલંબનરૂપ બનતા સ્નેહની ઝંખના કાંતને હતી.. તેથી 'સ્નેહ'ને એ 'વાત્સલ્ય' રૂપે જુએ એમાં બહુ આશ્ચર્ય નથી.

૭. ચિત્ર

'ચક્રવાકમિથુન'માં એક પંક્તિ આવે છે :

આધુ' આધુ' મુદિત રવનું ચિત્ર સંગીત થાય (પં. ૨૫)

આ પંક્તિના ઉત્તરાર્ધ વિશે ચિંતન કરતાં નલિન રાવળઃ "A painter paints his pictures on canvas but the musicians paint their pictures on silence" એવું એક વિધાન ટાંકી કહે છે કે " 'ચિત્ર સંગીત થાય' ક્યાં? મનમાં, માનવમનની નીરવતામાં, આત્માના શાંત એકાંતમાં. કવિતાનું સંગીત જે ક્ષણે ચિત્રો આલેખે છે તે ક્ષણ આત્માનુભવની પરમોચ્ચ ક્ષણ છે." ૧૭

નલિનમાઈએ કવિતા વિશેનું પોતાનું ચિંતન કરતાં સંદર્ભ- માંથી ઉપાડી લઈને કેવળ એક આધાર રૂપે આ પંક્તિનો ઉપયોગ કર્યો હોય તો જુદી વાત છે, પણ કાંતે 'ચિત્ર' શબ્દ 'ચિત્રકૃતિ' (picture)ના અર્થમાં નથી વાપર્યો એ ધ્યાનમાં રહેવું જોઈએ. સંસ્કૃતમાં 'ચિત્ર' વિશેષણ પણ છે અને એનો અર્થ variegated,

strange - વૈવિધ્યપૂર્ણ, વૈચિત્ર્યયુક્ત એવો થાય છે. કાંતે એ શબ્દ અહીં એવા અર્થમાં વિશેષણ તરીકે જ વાપર્યો છે એ અત્યંત સ્પષ્ટ છે : 'દૂર દૂર આનંદપૂર્ણ વિવિધ સૂરોવાળું સંગીત થઈ રહ્યું છે.' કાન્તના સંસ્કૃત શબ્દપ્રયોગો કેટલીક વાર અબજી માણસોને હુલાવામાં નાખે તેવા હોય છે એનું આ ઉદાહરણ છે.

[અંથ', જુલાઈ ૧૯૭૫]

## લુકીશિયાનું ચરિત્ર

કાન્તના 'રોમન સ્વરાજ્ય'માં લુકીશિયા એક આકર્ષક અને કંઈક ચાવીરૂપ પાત્ર છે. સેક્સટસના ખળાત્કારનો એ ભોગ બને છે અને પ્લૂટસ વગેરેને આનું વેર લેવા પ્રેરી એ આત્મહત્યા કરે છે. લુકીશિયા પોતાની જે અવદશા થઈ છે તે માટે ભારે સંતાપ અને શરમ અનુભવે છે, છતાં આવી સ્થિતિમાં એ કેમ જીવતી રહી છે તેનો ખુલાસો કરે છે કે, "એ જ પાપી મારા પતિની વીંટી લઈને મારે ત્યાં મહેમાન થયો. એ દુષ્ટ મધરાત પછી મારા સૂવાના ઓરડામાં દાખલ થયો. મને કંઈકંઈ વિનવણાં કર્યાં અને ધમકીઓ આપી. તેનો મેં તિરસ્કાર કર્યો. છેવટે તે મને માગી નાખવા તૈયાર થયો, પણ મરવાને તો હું તૈયાર હતી. હવે જુઓ તેનો જીલમ ! તેણે કહ્યું કે, 'હું' તને મારી નાખીશ, એટલું જ નહીં પણ એક નીચ ગુલામને તારી સાથે કતલ કરી દુનિયાને જાહેર કરીશ, કે મેં તમને પાપમાં પકડ્યાં અને તેટલા માટે ઠાર કર્યાં !' મૃત્યુ પછી મારા પતિ, પિતા, મિત્રો અને દુનિયાની નજરમાં હું પાપી ઠરું એ મારાથી ખમાયું નહીં. એ નીચ મારા શિયળનો ઘાત કરી શક્યો, તોપણ એટલા જ માટે હજી સુધી હું જીવતી રહી છું, કે તમને સૌને હકીકત

જણાવી શકું.”<sup>૧</sup>

શ્રી રામનારાયણ પાઠક<sup>૨</sup>, આ ખુલાસામાંથી જ, એવું તારવે છે કે સેક્સટસની ધમકીને કારણે એણે એને હાથે પોતાનો દેહ અપવિત્ર થવા દીધો. તેઓ કહે છે કે, “સેક્સટસનો આરોપ પતિ માને એવી ભીતિ, તેને શા માટે જોઈએ? એ દંપતીના પ્રેમમાં એટલો અવિશ્વાસ પણ આપણને ખૂંચે છે. અને એવો અવિશ્વાસ આવત એ ક્ષણના લયથી દેહ અલગાવવા દેવો એ ધર્મ છે?” લુકીશિયાનું ચરિત્ર. આથી, શ્રી રામનારાયણ પાઠકને આપણી ભાવનાથી વિલક્ષણ લાગે છે.

લુકીશિયાએ લયથી દેહ અલગાવવા દીધો એ શ્રી પાઠકનું અર્થ-ઘટન ખરેખર હોય તો ખરેખર લુકીશિયાનું ચરિત્ર વિલક્ષણ અને યોગ્યતાઓવાળું. વિવાદ જગાવનારું ગણાય. કોલેલેટાઈન અને લુકીશિયાનો જે નિર્મળ, નિખાલસ અને એકનિષ્ઠ સ્નેહસંબંધ છે તે જોતાં લુકીશિયા કોલેલેટાઈનનો પોતાના પ્રત્યેના અવિશ્વાસ કદ્યે એ પણ બહુ ઉચિત ન ગણાય; પણ નાટકને ત્રીણવટથી વાંચતાં, એના પ્રસંગોની કડીઓ બેસાડતાં, કહેવું જોઈએ કે, શ્રી પાઠકનું આ અર્થ-ઘટન ભારે શંકાસ્પદ ઠરે છે. લુકીશિયા જાતે સેક્સટસને વશ થઈ એમ માનવાને માટે કોઈ સ્પષ્ટ આધાર જણાતો નથી. આ પ્રસંગ જ્યારે બને છે તે વખતનું નિરૂપણ જુઓ.<sup>૩</sup> સેક્સટસની ધમકી પછી સંવાદ ઠીકઠીક ચાલે છે એમાં ક્યાંયે સેક્સટસની માગણીનો સ્વીકાર કરતી લુકીશિયાની કોઈ ઉક્તિ નથી, એની મૂંઝવણને વ્યક્ત કરતી ઉક્તિઓ છે ખરી. અને પડદો પડે છે તે પહેલાં આપણે “હરગીઝ હું તને તાબે થનાર નથી ! અરે ! કોઈ છો કે ? દોડો ! દોડો !” એમ પોતાનો નિશ્ચય દઢતાથી પ્રગટ કરી મદદ માટે ચીસો પાડતી.

૧. કાન્તનાં ‘બે નાટકો’, ૧૯૫૧, પૃ. ૪૦-૪૧.

૨. એજન, પૃ. ૧૭-૧૮.

૩. એજન, પૃ. ૩૬-૩૭.

લુકીશિયાને અને ‘તારી ચીસ હું બંધ કરીશ’ એમ એના ઉપર પોતાનું બળ અજમાવવા માગતા સેક્સટસને જોઈએ છીએ, એટલે શ્રી પાઠકના અર્થઘટનને અવકાશ આપે એવી રીતે પ્રસંગ તો બન્યો નથી.

પછીના દૃશ્યમાં લુકીશિયા સ્વગત અને દાસી સાથેની વાતચીતમાં જે બેદ અને જાંડી વેદના પ્રગટ કરે છે તેમાં પણ પોતાને સેક્સટસની ધમકીને કારણે એને વશ થવું પડ્યું હોય એવો કાંઈ ઇશારો નથી.

લુકીશિયાનો ખુલાસો પણ પ્રસંગ જે રીતે બન્યો છે તેને જ અનુસરે છે. એમાં “મૃત્યુ પછી મારા પતિ, પિતા, ભિત્રો અને દુનિયાની નજરમાં હું પાપી ઠરું એ મારાથી ખમાયું નહીં” એ શબ્દો આવે છે તેને સેક્સટસની ધમકી સાથે જોડવાની લાલચ થાય એવું છે; કારણકે લુકીશિયા સેક્સટસની ધમકીની વાત કર્યા પછી તરત આ શબ્દો ઉચ્ચારે છે. શ્રી પાઠકે એમ કહ્યું જણાય છે, પણ આગળના પ્રસંગનિરૂપણને ધ્યાનમાં રાખતાં આ શબ્દો આપણે જુદી રીતે ઘટાવવાના રહે. વળી આપણે ધ્યાનમાં રાખવું જોઈએ કે લુકીશિયા પોતે સેક્સટસને શા માટે વશ થઈ એનો ખુલાસો નથી કરી રહી, પરંતુ સેક્સટસે એને બ્રહ્મ કરી છતાં એ શા માટે જીવતી રહી છે એનો ખુલાસો કરી રહી છે, કારણકે એના મતે તો “જોઆબરૂ થયા છતાં કાંઈ પણ રોમન સ્ત્રી જીવે એ અનિષ્ટ છે.” પોતાના શિષ્યબ્રંશ પછી તરત જ એણે આત્મહત્યા કરી હોત તો જે કંઈ બન્યું છે તે અંધારામાં રહેત અને લોકો એને વિશે કંઈકંઈ ધારત. એની માથે અપવાદ આવત. એના મૃત્યુના હેતુ વિશે વહેમ રહેત કે પોતાના કોઈ ખરાબ કૃત્યને લીધે એને દુનિયાને મોહું દેખાડવાપણું ન રહ્યું તેથી તો એ મૃત્યુ નથી પામીને? ખીજની નજરમાં હું પાપી ઠરું એ મારાથી ખમાયું નહીં – એમ એ કહે છે તે આ અર્થમાં જણાય છે. આપણે એમ પણ ઉમેરી

ચક્રીએ કે એ જીવતી રહી છે પોતાના પતિ વગેરેને પોતાના દુશ્મન ઉપર વેર લેવા ગ્રેરવા માટે.

લુકીશિયાના આ વાક્યને સેક્સટસની ધમકી સાથે જોડવું અનિવાર્ય લાગે તોપણ “ખમાયું” નહીં તેથી સેક્સટસ શિયળભંગ કરી શક્યો” એમ કાર્યકારણ સંબંધ સ્થાપિત કરી નાખવો ઉચિત નથી. આવો મહત્ત્વનો હેતુસંબંધ આવી અછડતી રીતે ન આવે. કાન્તની કલ્પનામાં પ્રસંગ આ રીતે ગોઠવાયો છે. સેક્સટસ લુકીશિયાને ધમકી આપે છે તેથી એ સારી પેઠે મૂંઝવણમાં મુકાય છે. સેક્સટસ આવું કરે તો પોતાનું દુનિયામાં કેવું દેખાય એની કલ્પનાથી એને ટુંઝરી આવી જાય છે. પરંતુ આથી એ કંઈ એને વશ થતી નથી. એનો સામનો કરે જ છે, પણ સેક્સટસ પાસે એનું કંઈ ચાલતું નથી અને એ એને બ્રહ્મ કરવા શક્તિમાન થાય છે. આવું થયા પછી લુકીશિયા એક ઘડી જીવવા તૈયાર નથી, કેમકે જે થયું છે તે તેને ખૂબ ડંખે છે; પરંતુ લુકીક્તનો ખુલાસો કરવા, પોતાની જાતને સ્પષ્ટ કરવા, સેક્સટસને ઉઘાડો પાડવા એ જીવતી રહે છે અને એ કાર્ય બજાવી તે મૃત્યુને ભેટે છે.

લુકીશિયાના ખુલાસામાંનું એક વાક્ય ગેરરસ્તે દોરનારું છે, જતાં શ્રી પાઠકનું અર્થઘટન મને પૂરતા આધાર વિનાનું, અયથાર્થ, અન્યાયી અને બિનજરૂરી લાગે છે. એ ન સ્વીકારીએ તો પછી લુકીશિયાનું અરિત્ર આપણી ભાવનાથી વિલક્ષણ રહેતું નથી. કાન્તે લજવાયેલા નાટકમાં લુકીશિયાને બળાત્કાર પહેલાં આત્મઘાત કરતી આલેખી હોય<sup>૫</sup> તો તે આવી કોઈ વિલક્ષણતા ગાળી નાખવા માટે નહીં, પણ સામાન્ય લોકરુચિ કોઈ સતી સ્ત્રીના શિયળભંગને સહી શકે નહીં—કોઈ સ્ત્રી પોતાના શિયળભંગની કથની કહે એ તો એને જાણે જ નહીં. એટલા માટે.



## ‘સુદામાચરિત્ર’ : એક મૈત્રીકાવ્ય ?

‘પરળ’ની ૧૯૬૩ની ખીજ પત્રિકામાં શ્રી નગીનદાસ પારેખનો એક લેખ ‘સુદામાચરિત્ર : એક મૈત્રીકાવ્ય’ એ શીર્ષકથી પ્રગટ થયો છે.<sup>૧</sup> એમાં એમણે સુદામા અને સુદામાપત્નીના પ્રેમાનંદ કરેલા પાત્રાલેખનનું ઔચિત્ય ઝીણા વિવેકથી પ્રગટ કર્યું છે અને એ રીતે પ્રેમાનંદની કલાને ન્યાય કર્યો છે. લાગવતની કથાના સંદર્ભમાં પ્રેમાનંદની કૃતિનો વિચાર કરી કેટલાક પ્રચલિત ગેરસમજ-લયા અભિપ્રાયોનું ઠીક નિરસન પણ કર્યું છે. પરંતુ એ લેખના ચોથા ખંડમાં આ કૃતિ વિશે અંતિમ અભિપ્રાય એમણે એવો આપ્યો છે કે એને ભક્તિકાવ્ય નહીં પણ ભક્તિપદ્ધતિ સાથે મૈત્રીકાવ્ય ગણવું જોઈએ. આ અભિપ્રાય અને આ અભિપ્રાયની પાછળ રહેલી એમની વિચારસરણી તપાસવા જેવાં જણાય છે.

૧

શ્રી નગીનભાઈનો પાયાનો વિચાર તો ભક્તિરસના સિદ્ધાંતને સ્પર્શીતો છે. તેઓ એમ પણ દર્શાવે છે કે ભક્તિ તો ભક્તો પ્રત્યે ભગવાને દાખવેલા વાત્સલ્યમાયા જ નિબંધન થાય છે, ભક્તોના કષ્ટ-સહન વગેરેમાંથી નહીં. ભક્તનો પોતાનો વ્યવહાર તો ધર્મવીર કે એના કોઈ રસનો આસ્વાદ કરાવી શકે, ભક્તિનો નહીં.

આ મન્તવ્ય સ્વીકારી શકાય એવું લાગતું નથી. ઈશ્વર કે પરમતત્ત્વ પ્રત્યેનો અનન્ય પ્રેમ એ ભક્તિ એવો ભક્તિનો અર્થ આપણે કરીએ છીએ. આ રીતે ભક્તિનો આશ્રય છે ભક્ત અને એનું આલંબન છે ઈશ્વર. ઈશ્વરને આલંબન તરીકે સ્વીકારીએ છીએ ત્યારે એની વત્સલતા ગૃહીત જ હોય છે. તેથી ઈશ્વરના

૧. પછીથી ‘સ્વાધ્યાય અને સમીક્ષા’માં અંતર્ય.

જનવાત્સલ્યને પણ આલંબનવિલાવમાં સમાવી શકાય. બહુ-બહુ તો એને ઉદીપનવિલાવ ગણી શકાય, કેમકે એ વાત્સલ્ય લક્તને લક્તિમાં દબ કરે છે.

આ ખરાખર હોય તો લક્તિરસની નિષ્પત્તિ માટે આશ્રય તરીકે લક્ત, લક્તનો સ્થાયી લાવ પરમપ્રેમ, એના સંચારિલાવો ધૃતિ આદિ, આલંબનવિલાવ ઈશ્વર, ઉદીપનવિલાવ ઈશ્વરની વત્સલતા—આ બધી સામગ્રી જોઈએ. છતાં આમાંની એકાદ સામગ્રીથી લક્તિકાવ્યો લખાતા હોય છે ખરાં. લક્ત ઈશ્વર માટેનો પોતાનો તલસાટ વ્યક્ત કરે એ કાવ્ય લક્તિબોધક થતું હોય છે, અને ઈશ્વરની વત્સલતાનું જેમાં ચિત્ર હોય એ કાવ્ય પણ લક્તિબોધક બને. અલબત્ત, આવાં કાવ્યોને શાસ્ત્રીય દષ્ટિએ રસધ્વનિની કોટિનાં નહીં પણ લાવધ્વનિની કોટિનાં ગણવાં પડે.

આ ચર્ચા ઉપરથી સમજાશે કે લક્તોનું સહનતપન ઈશ્વરના વાત્સલ્યના જેટલો જ લક્તિને માટે ઉચિત વિષય છે. અને આલંબન કરતાં આશ્રયને રસનિષ્પત્તિ માટે વધારે મહત્ત્વનો ગણીએ તો તો એ વિશેષ ઉચિત વિષય ગણાય. પણ લક્ત ન્યારે કષ્ટો સહન કરે છે ત્યારે ઈશ્વરપ્રીત્યથે એ ઉત્સાહથી છલકાતો હોય છે અને એક પ્રકારનું વીરત્વ બતાવતો હોય છે તેનું શું? શ્રી નગીનલાઈ ન્યારે લક્તના વ્યવહારમાંથી તો ધર્મવીર કે એવા કોઈ રસની નિષ્પત્તિ થઈ શકે એમ કહે છે ત્યારે એમના મનમાં આ વીરત્વનો ખ્યાલ હોય છે. હવે અહીં એક વાત સમજી લેવી જોઈએ કે એક સ્થાયી લાવ ખીજ સ્થાયી લાવનું સંચારણ કરી શકે છે, એ રીતે લક્તના ઈશ્વરપ્રીતિરૂપ સ્થાયી લાવનું સંચારણ કરવા ઉત્સાહ નામનો સ્થાયી લાવ આવી શકે. પણ તેટલા પરથી ત્યાં વીરરસ—અલબત્ત ધર્મવીર—છે એમ માની ન શકાય. એમ માનીએ તો લૌકિક પ્રેમને ખાતર પણ ન્યાં કોઈ વ્યક્તિ કષ્ટો સહન કરે ત્યાંથી વીરરસ માનવો પડે, શુંગાર નહીં. અલબત્ત, બે સ્થાયી લાવનું આલેખન ન્યાં થયું હોય ત્યાં કયો સ્થાયી વિ. ૧૪

ભાવ ખરેખર સ્થાયી છે અને કયો સંચારણું કામ કરે છે એ નક્કી કરવું ક્યારેક મુશ્કેલ બને ખરું અને કોઈ વાર રસશબ્દતાનો સિદ્ધાંત પણ સ્વીકારવો પડે, છતાં ભક્તિ અને વીરના સંબંધમાં આવી મુશ્કેલી પડવાનો સંભવ ઓછો છે. ભક્તના ચરિત્રમાં અગત્યની વસ્તુ એનો ઈશ્વરપ્રેમ છે, ઉત્સાહ નથી. ઉત્સાહનું કારણ ઈશ્વરપ્રેમ છે, અને ઘણી વાર તો વીરરસના સ્થાયી ભાવ ઉત્સાહમાં જ સૂક્ષ્મ અહંતા રહેલી હોય છે તેનો ભક્તમાં અભાવ હોય છે, કદાચ જરૂરી હોય છે. ઈશ્વરશરણતામાં જ ભક્તના જીવનનું સારસ્ય છે. એટલે ભક્તના વ્યવહારમાંથી ભક્તિની નહીં, ધર્મવીરની નિષ્પત્તિ થાય છે એ વિધાન સર્વસ્વીકાર્ય બને એવું નથી. ઈશ્વરના ભક્તજનવાત્સલ્યમાંથી જ ભક્તિરસ નિષ્પન્ન થઈ શકે એમ માનવું એ પણ, એથી, ભક્તિરસના ક્ષેત્રને અત્યંત મર્યાદિત કરવા જેવું બની જાય છે.

પણ કેટલાક લોકો ભક્તિને સ્થાને ધર્મવીરનો જ એક રસ તરીકે સ્વીકાર કરે છે. ભક્તના જીવનમાં રહેલા ઉત્સાહને મહત્ત્વ આપીને આમ કરી શકાય ખરું, પણ પછી ઈશ્વરના ભક્તજનવાત્સલ્યની ભક્તિરસમાં ગણના કરવી એ બેહુદું બની જાય. ભક્તિરસ જ આશ્રય તરીકે ભક્તની અને સ્થાયી ભાવ તરીકે ઈશ્વરપ્રીતિની અપેક્ષા રાખે છે. ઈશ્વરનું ભક્તજનવાત્સલ્ય નિરપાયું હોય ત્યાં પણ આપણે ભક્તની ઈશ્વરપ્રીતિને ‘આશ્લેષ્ય’ માની લેવી પડે, જેમ સુંદર સ્ત્રીનું વર્ણન કરવામાં આવ્યું હોય ત્યાં એ વર્ણનથી રતિભાવ અનુભવનાર પાત્ર કદાપિ રહેવાનું રહે. આ પાત્ર કવિ પણ હોઈ શકે.<sup>૧</sup> હવે જો આપણે ભક્તને ઈશ્વરપ્રીતિના નહીં, પણ ઉત્સાહના આશ્રય તરીકે જ જોતા હોઈએ તો ઈશ્વરના ભક્તજનવાત્સલ્યમાંથી નિપજતા રસની વ્યવસ્થા જુદી રીતે કરવી પડે. ત્યાં ઈશ્વરને આશ્રય અને ભક્તને આશંખન ગણવાં પડે, તથા ઈશ્વરના વાત્સલ્યને સ્થાયી ભાવ ગણી એને વત્સલ

૧. જુઓ, ‘કાવ્યસૃષ્ટિનું ‘આશ્લેષ્ય’ પાત્ર’ - જયંત કોઠારી : ‘પરબ’, જૂન, ૧૯૬૧; હવે અહીં જ ગ્રંથસ્થ.

કે એવું કોઈ નામ આપવું પડે, એટલે શ્રી નગીનભાઈને લક્ષિતને બદલે ધર્મવીરનો સ્વીકાર કરનાર માનીએ તોપણ તેમની રસવ્યવસ્થામાં આ મુશ્કેલી રહી જાય છે.

૨

શ્રી નગીનભાઈની વિચારસરણીનો ખીજો મુદ્દો એ છે કે લક્ષિત-કાવ્યમાં પ્રધાન પાત્ર લગવાનું જ ગણવું જોઈએ, લક્ષ્મીનું નહીં. આ મુદ્દો એમણે એમના પહેલા મુદ્દામાંથી જ ફલિત કરેલો છે. લક્ષિત, એમના મંતવ્ય પ્રમાણે લગવાનના લક્ષ્મીનવાત્સલ્યમાંથી એટલેકે લગવાનના વ્યવહારમાંથી - એમની લીલામાંથી જ નિષ્પન્ન થાય છે, તેથી જ કાવ્યમાં લક્ષિત પ્રધાન હોય ત્યાં લગવાનના પાત્રને જ પ્રધાન ગણવું પડે.

હવે જ્યાં માત્ર લગવાનની લીલાનું જ વર્ણન છે અને લક્ષ્મીના વ્યવહાર ગૌણ સ્થાને છે અથવા તો લક્ષ્મી 'આક્ષેપ્ય' પાત્ર છે ત્યાં લગવાનને પ્રધાન પાત્ર ગણવામાં મુશ્કેલી નથી. પરંતુ જ્યાં લક્ષ્મીના પાત્રને ઉઠાવ આપવામાં આવ્યો હોય, લક્ષ્મીના વ્યવહારને વિગતે વર્ણવવામાં આવ્યો હોય અને લક્ષ્મીના ચરિત્રને લક્ષ્ય કરવામાં આવ્યું હોય તેવા કાવ્યમાં પ્રધાન પાત્રનો નિર્ણય કરવામાં મુશ્કેલી પડે. શ્રી નગીનભાઈ 'મામેરુ'નું ઉદાહરણ લઈ ત્યાં પણ નરસિંહના નહીં પણ લગવાનના પાત્રને જ પ્રધાન ગણે છે. અલબત્ત, આ પ્રશ્ન અંતે અંગન દષ્ટિકોણનો પ્રશ્ન બની જાય છે. છતાં આવાં કાવ્યની વૈયક્તિકતા તો એમાં નિરૂપાયેલા લક્ષ્યચરિત્રમાં જ હોય છે એ ભૂલવું ન જોઈએ. 'લાગવત' જેવા ગ્રંથમાં સઘળી કથાઓ લગવાનની લીલાનાં ઉદાહરણ રૂપે આવે છે તેથી સમગ્રપણે જોતાં એમાં લગવાન મુખ્ય પાત્ર છે એમ અવશ્ય કહી શકાય, પરંતુ જ્યારે 'મામેરુ' જેવી કૃતિને સ્વતંત્ર ગીતે જોવામાં આવે ત્યારે તેમાં આદિથી અંત સુધી પ્રવર્તતા, કાવ્યની વૈયક્તિક ભૂમિકા રચી આપતા અને કવિની નજરમાં સતતપણે રહેતા લક્ષ્મીના વ્યવહારની ઉપેક્ષા કરવાનું કે એને ગૌણ સ્થાને

મૂકવાનું અશક્ય બની જાય છે. એ કાવ્યનો જે કંઈ સ્વતંત્ર રસ છે તે એ ભક્તચરિત્રને કારણે નિષ્પન્ન થાય છે. તેથી એ દષ્ટિએ એ કાવ્ય પૂરતું ભક્તના પાત્રને જ પ્રધાન ગણવાનું થાય.

જે કાવ્યમાં ભગવાનનો વ્યવહાર ભક્તના વ્યવહારને સ્કુટ કરવા જ આવતો હોય અને અદ્ય પ્રમાણમાં પ્રવર્તીતો હોય ત્યાં શ્રી નગીનલાઈનું ધોરણ વધારે ગૂંચવણ જોવી કરે છે. દા. ત. ધ્રુવ કે પ્રહલાદની કથા. ભક્તનો આવો વ્યવહાર ધર્મવીર કે એવા રસનો આસ્વાદ કરાવી શકે એમ શ્રી નગીનલાઈ કહે છે. પણ પ્રશ્ન એ છે કે ધ્રુવ કે પ્રહલાદની કથાને સ્વતંત્ર રીતે જોતાં એમાં ધર્મવીર કે એવો કોઈ રસ પ્રધાન છે અને તેથી ભક્તનું પાત્ર પ્રધાન પાત્ર છે એમ નગીનલાઈ માને છે ખરા ? કે પછી ત્યાં પણ અંતે ભગવાનનું વાત્સલ્ય પ્રગટ થતું હોઈ એ પણ એમની વ્યાખ્યાના ભક્તિરસનું કાવ્ય છે અને પ્રધાન પાત્ર ભગવાન જ છે એમ માને છે ? જો બીજો વિકલ્પ ખરો હોય તો આગળ દર્શાવેલા ધર્મવીર કે એવા રસનું કાવ્યમાં સ્થાન શું ?

છતાં આગળ કહ્યું તેમ આ પ્રશ્ન કાવ્યને કઈ દષ્ટિએ જોવામાં આવે છે તેનો પ્રશ્ન બની જાય છે. ભગવાનની લીલાના દર્શાત રૂપે જ કાવ્યને જોઈએ તો બેશક પ્રધાન પાત્ર ભગવાનને જ ગણવું પડે.

૩

શ્રી નગીનલાઈ 'સુદામાચરિત્ર'માં પણ પ્રધાન પાત્ર ભગવાનને જ ગણે છે અને એમના વ્યવહારના નિરૂપણ દ્વારા જ ભક્તિભાવ જગાડવાનો કવિએ પ્રયત્ન કરેલો છે એમ કહે છે. છતાં, એ નોંધવા જેવું છે કે, શ્રી નગીનલાઈ એ કાવ્યને ભક્તિકાવ્ય નથી કહેતા પણ ભક્તિપર્યવસાયી મૈત્રીકાવ્ય કહે છે. આનું કારણ એ જણાય છે કે કાવ્યનું અંતિમ પ્રયોજન ભગવદ્લીલા ગાવાનું હોવા છતાં અહીં ભગવાનની લીલા મિત્રસંબંધમાં વ્યક્ત થાય છે. એટલેકે કાવ્યનો

પ્રકાર સમજાવવામાં એમણે અંતિમ પ્રયોજનરૂપ લગવદ્ધીલાને નહીં પણ આ કાવ્ય પૂરતી વૈયક્તિક ભૂમિકારૂપ મૈત્રીસંબંધને વધારે મહત્ત્વ આપ્યું છે.

અહીં જ ‘સુદામાચરિત્ર’ની સમીક્ષાનો મુખ્ય પ્રશ્ન આવે છે. આ કાવ્યમાં નિરૂપાયેલો મૈત્રીસંબંધ એ એવો નિર્મેળ મૈત્રીસંબંધ છે કે જેને કારણે એને – ભલે લક્ષિતપર્યવસાયી પણ – મૈત્રીકાવ્ય કહી શકાય ? શ્રી નગીનલાઈ એમના અવલોકનના આગળના ત્રણ ખંડોમાં એ હકીકત પર ભાર મૂકે છે કે ‘ભાગવત’ અને પ્રેમાનંદમાં સુદામાનું નિરૂપણ ભક્ત તરીકે નહીં પરંતુ કૃષ્ણના એક ગરીબ બ્રાહ્મણ મિત્ર તરીકે થયેલું છે અને બન્ને પરસ્પર એકમીજાને મિત્ર તરીકે જ બોલાવે છે. હવે કૃષ્ણ અને સુદામાનો વ્યવહારનો સંબંધ તો મિત્ર તરીકેનો છે એ એક હકીકત છે, જેમ કૃષ્ણ-યશોદાનો સંબંધ પુત્ર-માતાનો, કૃષ્ણ અને ગોપીઓનો સંબંધ ગ્રામજનો તરીકેનો છે તેમ. વ્યવહારના આ સંબંધે કૃષ્ણ-સુદામો પરસ્પર મિત્ર તરીકે સંબોધન કરે એ સ્વાભાવિક છે, પરંતુ તે પરથી મૈત્રીથી અતિરિક્ત ભાવ એમના મનમાં નથી એમ માની લેવું વ્યાજબી જણાતું નથી. કવિ તો કૃષ્ણને સુદામાના મિત્ર ઉપરાંત ભગવાન તરીકે જુએ છે એ દેખીતું છે. તેથી તો કાવ્ય ‘લક્ષિતપર્યવસાયી’ બન્યું છે. એટલે તપાસવાનું એ રહે છે કે કૃષ્ણ અને સુદામો એકમીજાને માત્ર મિત્ર-ભાવે જ જુએ છે કે કેમ ?

સુદામા વિશે તો શ્રી નગીનલાઈ માને છે કે એને કૃષ્ણ પ્રત્યે એક મિત્ર પ્રત્યે જે પ્રેમ, આદર અને લક્ષિત હોય તે જ છે. આ મંતવ્યને ખોટું પાડે એવાં વાક્યો અને પ્રસંગો પ્રેમાનંદના ‘સુદામા-ચરિત્ર’માંથી ઘણાં મળ્યા આવે છે. સાંદીપનિ ઋષિને ત્યાં લાણીને છૂટા પડતી વખતે સુદામો ‘દેવ મુરારિ’ને જે વાક્ય કહે છે – ‘સદા તમારા ચરણ વિશે રહેજો મનસા મારી’ – એ માત્ર મિત્રભાવે કહી શકાય એવું વાક્ય લાગતું નથી. એમાં કૃષ્ણના ભગવાનસ્વરૂપનો

સ્વીકાર અને એ સ્વરૂપે એના પ્રત્યેના ભક્તિભાવ રહેલાં જ છે. પત્ની સાથેના વાર્તાલાપમાં પણ કૃષ્ણ અંતર્યામી છે, અહીં બેઠાં નવનિધ આપશે, ભક્તિએ નવનિધ આપશે વગેરે વચનો કહી સુદામો કૃષ્ણના ભગવાનસ્વરૂપનો સ્પષ્ટપણે સ્વીકાર કરે છે અને ભક્તિ તરફનું વલણ પણ પ્રગટ કરે છે. કૃષ્ણના મહેલ પાસે સંકલ્પવિકલ્પે ચડેલા સુદામો અંતે ‘હું અદ્ય જીવ, એ સ્વયં ભગવાન’ એવું સમાધાન મેળવે છે ત્યારે પણ બે મિત્રો વચ્ચેનું મોટું અંતર દેખાઈ આવે છે. કૃષ્ણને માટે ‘પૂરણ પુરુષ પુરાણ’ ‘ભગવંત’ ‘પરિબ્રહ્મ’ ‘પ્રભુજી’ ‘જગજીવન’ જેવા શબ્દો યોજવા એ પણ શું ખતાવે છે? વળી, કૃષ્ણ સાથેના વાર્તાલાપમાં તો સુદામો પોતાને કૃષ્ણનો દાસ પણ ગણાવી દે છે : ‘મહારાજ, હાજ નિજ દાસની વધારો છો શ્રીહરિ !’ સુદામો દારકાથી પાછો વળે છે ત્યારે એના મનમાં ફરી પાછા સંકલ્પ-વિકલ્પ થાય છે તેમાં પણ અંતે એ કૃષ્ણને મિત્રભાવે નહીં પણ ઈશ્વરભાવે જ જુએ છે. અને કૃષ્ણે ધન ન આપ્યું તે સારું થયું કારણકે, નહીંતો ‘ભક્તિ હરિની ભૂલી જાત’ એમ એ ભક્તની શ્રદ્ધા અને નમ્રતા વ્યક્ત કરે છે. આનો અર્થ એ થયો કે સુદામો પોતે તો પોતાને હરિનો ભક્ત માને છે ! અંતે ભગવત્કૃપાનો સાક્ષાત્કાર થયા પછી તો સુદામો કેવો ‘પાંકો’ ભક્ત બની જાય છે !

વેદ ધ્યાન અગ્નિહોત્ર હોમે, રાખે અંતર હરિનું ધ્યાન;

માળા ન મૂકે, ભક્તિ ન ચૂકે, મહા વૈષ્ણવ ઋષિ ભગવાન.

અંતે જે ભક્તિ સુદામામાં દઢ થયેલી જેવા મળે છે તે ભગ-વદ્ભક્તિ જ છે તો એનામાં ખીજ રૂપે પડેલી પણ ભગવદ્ભક્તિ જ હતી એમ સ્વીકારવું નેઈએ. એ સાચું છે કે સુદામામાં નરસિંહના જેવું ભક્તવું આત્મગૌરવ નથી, એનામાં નિશ્ચય ઈશ્વરશ્રદ્ધા નથી, એવું ચિત્ત સંકલ્પ-વિકલ્પમાં રાચતું છે, એ ભક્તિનો અને ભગવાનનો કંઈ સંકોચ અનુભવે છે. પણ તો જ એની ભક્તિનો

વિકાસ આલેખી શકાય ને? ખીજી વાત એ છે કે પ્રેમાનંદે સુદામાની ગરીબાઈનું—અને માત્ર ગરીબાઈનું નહીં પણ એના આળસુ-એદીપણાનું ઘેરું ચિત્ર આપ્યું પણ સંકોચથીલ લક્તચરિત્રને જોઈએ તેવો ઉઠાવ આપ્યો નહીં. આરંભમાં સુદામાના મનને સંન્યાસી કહ્યું પણ તરત જ ‘દશ બાળક થયાં સુદામાને’ એમ કહી એને વ્યંગવચન જેવું બતાવી દીધું. સુદામો અભયકવત પાળે છે એમ કહ્યું, પણ ‘મુનિનો મર્મ કોઈ નવ લહે’ એમ કહી એના વૈરાગ્યને નિસ્તેજ કરી નાખ્યો. છતાં આ નિરૂપણમાં જ પ્રેમાનંદના આરંભના સુદામાનું રહસ્ય રહેલું હોવાનો સંભવ છે. જે હોય તે, પરંતુ પ્રારંભમાં સુદામાના લક્તચરિત્રને ધરાબર ઉઠાવ આપવામાં નથી આવ્યો માટે સુદામો લક્ત નથી પણ ગરીબ બ્રાહ્મણ છે અને કૃષ્ણને એ મિત્રભાવે જ જુએ છે એવા અનુમાન પર જવું એ ધરોબર નથી. કૃષ્ણ સાથે સમાનતાનો ભાવ એ ક્યાંયે બતાવતો નથી અને મિત્રસંબંધ તો બિલટો લગવાન અને લક્તની વચ્ચે આવે છે, કૃષ્ણ લગવાન છે એ સુદામો ધરોબર જાણે છે, પરંતુ વ્યવહારને સંબંધે તો એ મિત્ર છે અને તેથી જ એની પાસે માગવામાં એ શરમ અનુભવે છે.

ખીજી બાજુથી કૃષ્ણ પણ સુદામાને માત્ર મિત્રભાવે જુએ છે કે મિત્ર તરીકે જ મદદ કરે છે એવું નથી. ‘લક્તાધીન દીનને પૂજે, દાસ પોતાનો જાણી’—એમ કૃષ્ણ સુદામાને માત્ર મિત્ર તરીકે નહીં પણ દાસ તરીકે જુએ છે. ગાંઠડી પર નજર માંડે છે તે પણ ‘દારિદ્ર જોવા દાસનું’. કૃષ્ણ જે એમ વિચારે છે કે ‘સાત જન્મ લગી સુદામે નથી કીધું એકે દાન’ એ પણ મિત્ર તરીકે નહીં પણ લગવાન તરીકે વિચારે છે, કેમકે મિત્ર તરીકે જ સુદામાને મદદ કરવી હોય તો તેણે દાન આપ્યું છે કે નહીં એ વિચારવાપણું રહેતું નથી. દાન બદલામાં જ—લલેને અનેકગણું કરીને—આપી શકાય એ લગવાનના ધરનો કાયદો છે, મિત્રના ધરનો નહીં. એથી તાંદુલના બદલામાં સુદામાને સમૃદ્ધિ આપનાર કૃષ્ણ લગવાનની ભૂમિકા ભજવી



રહેલ છે, સુદામાના કોઈ ધનિક રાજવી મિત્રની નહીં એમ સમજવું જોઈએ.

કૃષ્ણ-સુદામાના મૈત્રીસંબંધને કવિએ ઠીક ઉપયોગમાં લીધો છે, ખન્ને એકબીજાનો મિત્ર તરીકે ઉલ્લેખ કરે છે અને કેટલુંક વર્તન - ખાસ કરીને કૃષ્ણ - મિત્રભાવે કરે છે, છતાં અંતે તો કૃષ્ણ-સુદામો એકબીજાને મિત્ર તરીકે નહીં પણ ભક્ત-ભગવાન તરીકે જુએ છે એવું આ બધાં નિરૂપણો સ્પષ્ટપણે બતાવી આપે છે. સુદામા-પત્ની કૃષ્ણને સુદામાના મિત્ર તરીકે ઓળખાવવા છતાં એનો જે મહિમા ગાય છે તે એના ભગવાનસ્વરૂપનો જ મહિમા છે; કવિ પણ સુદામાને 'ભક્તનો શણગાર' પહેરાવે છે અને કૃષ્ણને 'વિશ્વાધાર' 'પરમેશ્વર' તરીકે ઓળખાવે છે. આથી "જે મિત્રો વચ્ચે પરસ્પર જે પ્રેમ, આદર અને ભક્તિ હોય છે" તેથી વિશેષ ભક્તિ નિરૂપવી એ આ કાવ્યનો વિષય નથી એમ કહેવું સાચું ઠરતું નથી. પ્રેમાનંદના કાવ્યમાં પણ 'ભાગવત'ની પેઠે ભગવાનની લીલા અને ભક્તિબોધનો તંતુ સળંગ રીતે પરાવાયેલાં છે, ભલે ભક્તિભાવના ઉજ્જવળ, આદ્ર કરે એવાં ચિત્રો એમાં ન હોય અને લૌકિક રસની તક કવિએ લીધી હોય.

એટલે, 'સુદામાચરિત્ર'ને મૈત્રીના સ્થૂળ નિમિત્તવાળું પણ ભક્તિકાવ્ય કહેવું જોઈએ એમ લાગે છે.

[‘પરબ’, ૨, ૧૯૬૪ : સંવર્ધિત

# નરસિંહનું 'સુદામાચરિત્ર' : 'મિત્ર'-આધારિત રચના ?

‘સંસ્કૃતિ’, નન્યુઆરી, ૧૯૭૪માં શ્રી ઉમાશંકર જોશીનો ‘નરસિંહનું સુદામાચરિત્ર’ વિશેનો એક લેખ પ્રગટ થયો છે.<sup>૧</sup> એ લેખ એ કૃતિ વિશેની એક નવી જ સ્થાપનાથી ધ્યાન ખેંચે છે. એ સ્થાપના અને એ સ્થાપના તરફ લઈ જતી વિચારસરણીના મુદ્દાઓ નીચે પ્રમાણે છે :

૧. નવ પદના ‘સુદામાચરિત્ર’ની રચના નરસિંહે ‘મિત્ર’ શબ્દને આધાર તરીકે રાખીને કરી છે.

૨. અમુક સંદર્ભમાં ‘મિત્ર’ શબ્દ પોતાના અંતરાત્માની સાક્ષીએ જે સાચો લાઈઝંધ છે તેને માટે વપરાયો છે.

૩. અમુક સંદર્ભમાં ‘મિત્ર’ શબ્દ અંતરાત્માએ ઝાળખેલા નહીં પણ લોકજીભે ગવાતા મિત્ર માટે વપરાયો છે.

૪. એક શબ્દને એક વાર સરળ રીતે અને એ જ શબ્દને વ્યંગ્યપૂર્વક યોજીને નરસિંહે એક જાતની વક્રોક્તિની, એક જાતના કટાક્ષની સ્થિતિ નિર્માણ છે.

૫. આ કટાક્ષની સ્થિતિ કાવ્યકૃતિના સંઘટક તત્ત્વ તરીકે કામ આપે છે.

૬. નરસિંહને માટે સુદામા એ પોતાની આદર્શ અસ્મિતા (ઓલ્ટર ઈગો) રૂપ છે. સમાનધર્મી છે અને તેથી સુદામાનો વિચાર કરતાં એ સુદામાની કૃષ્ણ સાથેની ‘મિત્રતા’ને જ કેન્દ્રમાં રાખે એ સ્વાભાવિક છે.

૧. ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ પ્રકાશિત ‘ગુજરાતી સાહિત્યનો ઇતિહાસ -૨’માંના નરસિંહવિષયક પ્રકરણનો એ એક ભાગ હતો.

ઉમાશંકરની આ સ્થાપના સર્જકશુદ્ધિવાળી, સાહસિક અને ચર્ચારૂપદ જણાય છે, એને વિશે થોડો ભિલાપોહ કરવો જરૂરી છે.

૧

સૌપ્રથમ એ બાબત ધ્યાન ખેંચવા જેવી લાગે છે કે ઉમાશંકરે ‘બૃહત્કાવ્યદોહન’ અથવા ‘નરસિંહ મહેતાકૃત કાવ્યસંગ્રહ’નાં નવ પદવાળા ‘સુદામાચરિત્ર’ના પાઠનો ઉપયોગ કર્યો છે. મગનલાઈ દેસાઈનું સંપાદન જોતાં જણાય છે કે ઉક્ત ગ્રંથોના કોઈકોઈ પાઠોને પ્રાપ્ત હસ્તપ્રતોનો ટેકો અદ્ય છે. એમાંના આઠમા પદને તો જૂની ત્રણ હસ્તપ્રતોનો ટેકો નથી તેથી તે પાછળથી દાખલ થયું હોય એમ માનવાને પૂરતું કારણ છે. ઉપરાંત, કૃતિની ભાવ-વિચાર-વ્યવસ્થાની દૃષ્ટિએ પણ એ પદ વિસંવાદી લાગે છે. જેમકે, સાતમા પદને અંતે ‘ભૂખનાં દુઃખની ભીડ લાગી’ (મગનલાઈ દેસાઈ પ્રમાણે તો ‘મન તણી આરત સર્વે લાગી’) એવી પંક્તિ પછી સુદામાને, કૃષ્ણે કંઈ આપ્યું નહીં અને પીતાંબરી પણ ઉતારી લીધી એવો ખેદ પ્રગટ કરતો વર્ણવાય એ કેવું લાગે ? અને આવા ખેદ પછી નવમા પદમાં એકાએક ‘ધન્ય તું’, ‘ધન્ય તું’, રાય રણુછોડણ, દીન જાણી હુંને માન દીધું’ એમ આદ્ર્ભાવે એ ગાતો દેખાય એ પણ કેવું ? વિચારનો પલટો ફેટલો આકસ્મિક અને અસ્વાભાવિક છે । ખીજા આખ્યાનકારોએ અહીં કર્મના દોષની તથા ધનથી તો હરિની ભક્તિ ભૂલી જવાય — એ વાતો ગૂંથીને વિચારપલટાને સ્વાભાવિક બનાવ્યો છે, તેવું અહીં થયું નથી.

ઉમાશંકરને પણ આ પદ અગવડરૂપ તો બન્યું છે. અહીં સુદામા જેવા સુદામા ક્ષણ માટે — ક્ષણાર્ધ માટે ખીજા દૃષ્ટિબિંદુને — લૌકિક દૃષ્ટિબિંદુને વશ થઈ જતા એમને લાગ્યા છે. સવાલ એ છે કે આખા પદમાં આટલું ઘૂંટીને થયેલું આલેખન તો ક્ષણ માટે — ક્ષણાર્ધ માટે આવેલો વિચાર ? અંતરાત્માની સાક્ષીએ જેણે કૃષ્ણનો મૈત્રીભાવ અનુભવ્યો છે એ છેક ‘પીતાંબરી પણ લીધી ઉતારી’ એવું કહેવાની

હા સુધી જય ?

આ સ્થિતિમાં, હસ્તપ્રતોના આધારને લક્ષમાં લેતાં, આ પદને પ્રક્ષિપ્ત ગણવું એ જ યોગ્ય લાગે છે. પ્રેમાનંદ જેવાની અસર નીચે એ ઉમેરાયુ હશે.

૨

કૃષ્ણ માટે 'મિત્ર' શબ્દ, કાવ્યમાં પ્રક્ષિપ્ત પદને ગણતાં ચાર વાર અને પ્રક્ષિપ્ત પદને નહીં ગણતાં ત્રણ વાર વપરાયો છે. મગનભાઈ દેસાઈની આવૃત્તિમાં પાંચમા પદમાં 'બાંધવ' શબ્દ પણ વપરાયો છે. 'દુરિજન લોક તે છોને લવતાં રહે' એ પંક્તિમાં બીજા લોકોને મુખે વ્યંજ્યમાં ઉચ્ચારતા 'મિત્ર'નો ખ્યાલ (કૃષ્ણ જેવા કૃષ્ણ 'મિત્ર' છે ને જુઓ તો લાઈ કેવી રીતે જીવે છે ।) ઉમાશંકરને જણાયો છે. 'કાવ્યદોહન'ના પાઠમાં એક ઠેકાણે સુદામાપત્ની સુદામાને કૃષ્ણના 'સમોવડ' લેખવતી જણાય છે. આટલી સામગ્રી ઉપર કોઈ સ્થાપના ક્ષમ્ય રીતે થઈ શકે કે કેમ તે વિચારવા જેવું છે.

કાવ્યની પહેલી જ પંક્તિમાં સુદામાપત્ની કૃષ્ણને સુદામાના 'મિત્ર' કહે છે તે તો 'લાગવત'નો જ અનુવાદ છે એ ઉમાશંકરે નોંધ્યું છે. બાકી ત્રણ વાર 'મિત્ર' શબ્દ સુદામાને મુખે આવે છે તે 'મોહન'ની સાથે આવે છે, એટલે એમાં વર્ણસંગાઈતું વલણ કામ કરી ગયું હોય. એ શક્યતા નકારી શકાય તેમ નથી. 'દુરિજન લોક તે, છોને લવતાં રહે' એમાં નરસિંહે 'મિત્ર' શબ્દ પ્રયોજ્યો નથી જ, આપણે અર્થઘટન કરીએ એ જુદી વાત છે. 'સમોવડને નવ ચૂંટે ટાણે' એ પંક્તિ મગનભાઈ દેસાઈની આવૃત્તિમાં 'સમો વર્તે', નવ ચૂંટે ટાણે' એમ છે (અને કોઈ પાઠાંતર નોંધાયું નથી). એટલે 'સમોવડને' એ પાઠ પ્રમાણભૂત જણાતો નથી. એ જ કડીમાં ઉપરનીચેની પંક્તિઓમાં 'સંત' અને 'લકત' શબ્દો જ પ્રયોજ્યા છે એ નોંધપાત્ર છે. 'બાંધવ'વાળી પંક્તિનો ઉમાશંકરે જ ઉપયોગ કર્યો નથી.

કાવ્યમાં કૃષ્ણે સુદામાને 'મિત્ર' 'ધીરા' 'લાઈ' એવા શબ્દોથી

સંબોધન કર્યું છે પણ ઉમાશંકરે યોગ્ય રીતે જ એનો ઉપયોગ કર્યો નથી. એ તો કૃષ્ણની મહાનુભાવતા, અહીં તો સુદામાનો કૃષ્ણ !વશનો ભાવ એ જ મુદ્દો છે.

તાત્પર્ય કે નરસિંહે ‘મિત્ર’ શબ્દને આધાર તરીકે રાખી ‘સુદામાચરિત્ર’ની રચના કરી છે એવું કહેવા માટેની પર્યાપ્ત નિઃસં-  
દ્ધિ સામગ્રી કાવ્યમાં નથી. છતાં જે કંઈ સામગ્રી છે એનાં ઉમાશંકરે કરેલાં અર્થઘટનો તપાસતાં તો જોઈએ.

૩

“સુદામા દ્વારકા તરફ ધપી રહ્યો છે, - ‘મિત્ર મોહનતણું’ નામ લેતો’ ત્યારે ‘મિત્ર’ શબ્દ, પોતાના અંતરાત્માની સાક્ષીએ જે સાચો ભાઈબંધ છે તેને માટે વપરાયો છે” એમ કહેવા માટે શો આધાર રહેલો છે ? એ જ પદમાં ‘માગતાં બાંધવ મર્મ છૂટે’ (‘કાવ્યદોહન’માં ‘માગતાં તો બધો મર્મ છૂટે’) એમ ‘બાંધવ’નો સંકોચ અનુભવતો, ‘બાંધવ’થી પોતાના ‘મર્મ’ને રક્ષવા માગતો સુદામા આપણને દેખાય છે. અંતરાત્માની સાક્ષીએ મિત્ર હોય એની પાસે તો માગવાની જ આવશ્યકતા ન હોય. પણ સુદામા એવું કહેતો નથી. એ તો ‘માગવું’ મૃત્યુ પ્રમાણુ છે પ્રાણીને, લોભ ક્રોધે ત્યહાં પ્રીત તૂટે’ એમ પ્રીત તૂટવાનો ભય વ્યક્ત કરે છે. આ પ્રીત કેવી હોય ?

આગળ ચાલતાં ઉમાશંકર કહે છે : “એમનાં પત્ની પણ પતિને ખરેખર કૃષ્ણના મિત્ર માને છે...પણ પત્નીનુએ કૃષ્ણ માટે ‘મિત્ર’ શબ્દ ઉચ્ચારતાં, સુદામા ભડકે છે. અંતરાત્માના સંબંધની વાત હતી એ આમ કયાં પ્રગટ થઈ ?” આ તો ઉમાશંકરનું કવિશાઈ આરોપણ જ છે. પત્નીનુએ કૃષ્ણ માટે ‘મિત્ર’ શબ્દ ઉચ્ચારતાં સુદામા ભડકતો હોય એવું જરાયે લાગતું નથી. ઊઘટાનો એ કહેતો લાગે છે-હા, ભઈ, હા. કૃષ્ણ મારો મિત્ર ખરો. પણ અત્યારે તો મહીપતિ, ત્રિભુવનતાત, હું કિંકર કૃપણ પાપી. એની પાસે મારાથી દબાવીને પાત કેમ થાય ? એને બાલપણાનો પ્રીત યાદ પણ શાની આવે ?

દેખાતી રીતે જ, અહીં ગમે વ્યવહારના સંબંધને જ સંદર્ભ છે. દૃષ્ટ-સુદામા સારે કહેલા એ સેમનો 'મિત્ર' કહેવ. આ સેમીસંબંધને કારણે તો સુદામાને કાંઈ પાસે મારવા જવામાં શરમ આવે છે. અંતરાત્માની સાક્ષીએ જે સેમી દેવ તેના સ્વભાવ ન હોય, આશંકા પણ ન હોય. સુદામામાં સ્વભાવ અને આશંકા બંને છે. આ સ્વભાવ અને આશંકા ખોટી હતી એમ દર્શાવે, અસંગત, પ્રતીત થાય છે - 'મિત્ર મોહનતણી પ્રીત સાચી'. કહે કેવા બાવથા સદાર ક્યો એનો સુદામા આર્જીતાથી મનમાં વિચાર કરે છે અને દૃષ્ટની મહાનુભાવતાને પ્રગટ કરે છે.

પોતે કેવો દીનહીન, દગિ, દુર્બળ નિમ્નુક અને દૃષ્ટની 'દેવી' મહાનુભાવતા - એ આ કાવ્યમાં સુદામાનો મુખ્ય બાવ છે. સમાનતા કે સમાવડપણાની લાગણી ક્યાંય નથી. સુદામાપત્નીએ એને 'સમાવડ' ગણ્યો હોય તોયે એનું 'આહુ' મૂલ્ય નથી.

ટૂંકમાં, સુદામા તેમ સુદામાપત્નીને મન દૃષ્ટ ઈશ્વરસ્વરૂપ છે - ભક્તાધીન દયાળુ ઈશ્વર છે. 'મિત્ર' તે તો વ્યવહારના સંબંધના સંદર્ભે. એમાં અંતરાત્માનો કોઈ સંબંધ અભિગ્રેત નથી.

૪

ઉમાશંકરની દૃષ્ટિએ અંતરાત્માએ ઓળખેલા નહીં પણ લોકજીભે ગવાતા મિત્રનો ઉલ્લેખ પદ ૮માંની 'મિત્ર મોહનતણું' હેતુ બ્યારે પૂછશે, કામનીને ઉત્તર કેમ દેશું ?' એ પંક્તિમાં અને ખીજા પદની 'દુરિજન લોક તે છોને સવતાં રહે' એ પંક્તિમાં સૂચન રૂપે રહેલો છે. એક પ્રક્ષિપ્ત પદની પંક્તિ છે અને ખીજામાં 'મિત્ર' શબ્દનો પ્રગટ ઉલ્લેખ નથી એ નોંધપાત્ર છે.

પ્રક્ષિપ્ત પદને સ્વીકારીએ તોપણ એની પંક્તિમાં "સુદામા પોતે પણ મિત્ર શબ્દ ચાવીને આત્મોપહાસ કરતા બોલતા હોય" એવું માનવાની જરૂર નથી. સુદામાને એની પત્નીએ જે મિત્ર પાસે જવા સૂચનું હતું એની પ્રીતિ પ્રત્યે એણે જે જ વખતે આશંકા ઉઠાવી

હતી. અહીં એ આશંકા સાચી પડી હોય એવું એને લાગે છે. એટલે આત્મોપહાસને તો કોઈ સ્થાન જ નથી, ઊલટું, પહેલાં તેમજ અહીં 'મિત્ર' શબ્દનો એક જ સંદર્ભ છે એમ સમજાય છે - લૌકિક દૃષ્ટિએ જે મિત્ર છે તે.

દૂંકમાં, 'મિત્ર' શબ્દના જે કંઈ સંકેતો હોય તે બધા સંદર્ભમાં એક જ છે - ભગવાનસ્વરૂપ પણ વ્યવહારને સંબંધે મિત્ર એવા કૃષ્ણ. એમાં કશી વ્યંજના નથી, વક્રોક્તિ નથી, કટાક્ષ નથી. પછી વક્રોક્તિ કે કટાક્ષ કાવ્યમાં સંઘટક તત્ત્વ છે એમ કહેવાનો પ્રસંગ તો રહે જ ક્યાંથી ? 'મિત્ર' શબ્દ જે રીતે પ્રયોજાયેલો છે એ રીતે પણ એ કોઈ સંઘટક બળ નથી.

૫

ઉમાશંકરે એ સાચું કહ્યું છે કે "નરસિંહની લક્ષિતમાં આત્મ-અવસાદ, આત્મ-અવહેલના, આત્મનિર્ભર્ત્સના નથી." પણ સુદામાને એવા નરસિંહની આદર્શ અસ્મિતારૂપ, સમાનધર્મા કેટલે અંશે ગણી શકાય ? એ સાચું છે કે સુદામો અહીં પ્રેમાનંદના આખ્યાનમાં બને છે તેમ ઉપહાસનીય બનતો નથી (જોકે પ્રક્ષિપ્ત પદને સ્વીકારીએ તો ઉપહાસને સહેજ અવકાશ રહે). પણ ખીજ બાજુથી નરસિંહના જેવું આત્મગૌરવ અને ભગવન્નિમયતા પણ સુદામામાં અહીં નજરે પડતાં નથી. પોતાની દુર્જાતતાની અને રંકતાની વાત એ કેટલો વળાવળાને કરે છે ! એ માત્ર નમ્રતા રહેતી નથી, આત્મ-અવહેલના બની જાય છે. ભક્ત તરીકે ભગવાન પરનો અધિકારભાવ તો એ ક્યાંયે અનુભવતો નથી. ઈશ્વરની પ્રીતિમાં, એના અંતર્યામીપણામાં એટલો વિશ્વાસ સુદામાપતનીને છે એટલો એને નથી. ઊલટું, એની પત્ની એના સંદેહને દાખે છે.

ખરેખર તો, 'ભાગવત'ના સુદામામાં જ, પરમ ભગવન્નિષ્ઠા હતી, ઋતુતા અને સંકોચશીલતા છે. નરસિંહ એ પાત્રને, એના તાત્પર્ય કે રસને બદલ્યા વિના, બદલી શકે નહીં. બલકે એ લક્ષણોને ઉઠાવ

આપીને જ કાવ્યની દૃષ્ટિએ વધુ લાલ લાઈ શકે. એણે એમ જ કયું છે. એટલે નરસિંહે સુદામામાં પ્રેમાનંદે મૂક્યા છે તેવાં પ્રાકૃત લોલ-લાલચ, આધાર્થ મૂક્યાં નથી અને એને લક્ત તરીકે રજૂ કરી એકંદરે એવું ગૌરવ જાળવ્યું છે એટલા અંશે એણે એને સમાનધર્મા તરીકે જોયો છે એમ કહેવું હોય તો કહીએ, પણ નરસિંહને માટે સુદામો પોતાની આદર્શ અસ્મિતારૂપ છે એમ કહેવા સુધી જવા જેવું નથી. બન્ને વચ્ચેની મિનનતા જીડીને આંખે વળગે એવી છે.

નરસિંહની લક્તિમાં આત્મીયતા, સમાનભાવ અને લાડ પણ આવે છે પણ મુખ્યત્વે એ ગોપીલાવની લક્તિ છે. એ ભગવાનને 'મિત્ર' રૂપે જોતો નથી, 'નાથ' રૂપે જુએ છે. તેથી 'મિત્ર'-તાને એ દેન્દ્રમાં રાખે એ સ્વાભાવિક છે એવો તર્ક ખાસ બંધાયેલો નથી. સુદામાની મૂળ કથામાં જ મૈત્રીનો સંદર્ભ છે અને નરસિંહે એને સુદામાના ઉદ્ગારોમાં સહજ રીતે ઉપયોગમાં લીધો છે.

સમગ્રપણે જોતાં, નરસિંહના 'સુદામાચરિત્ર' વિશેનું ઉમાશંકરનું આ અર્થઘટન મને બધા સંદર્ભોને પૂરા લક્ષમાં લીધા વિના, કેવળ શબ્દોને પકડીને કલ્પનાશીલતાથી કરવામાં આવેલું અર્થઘટન જણાય છે સહજ રીતે આવેલા શબ્દો પરથી જે મોટી સ્થાપના કરવા સુધી ઉમાશંકર પહોંચ્યા છે તેમાં સર્જન પરનો વિવેચનનો અત્યાચાર પણ કોઈને દેખાય તો નવાઈ નહીં.



## ભાલણી 'કાદંબરી' — પ્રતિનિર્માણ ?

ભાલણી 'કાદંબરી'નું સૌ પહેલું સંપાદન કરનાર કેશવ હર્ષદ દ્રુવ લખી ગયા : “એણે સંસ્કૃત કાદમ્બરીનો ભાષાબંધ રચી એની પ્રતિનિર્માણશક્તિની પિછાન આપી છે.”<sup>૧</sup> ત્યારબાદ વિજયરાય વૈદે લખ્યું : “ભાલણી 'કાદંબરી' બાણકૃત છે તેમ ભાલણકૃત પણ છે.”<sup>૨</sup> અનંતરાય રાવળ પણ એવો અભિપ્રાય આપે છે કે ભાલણનાં સંક્ષેપ-રૂપાંતર-ઉમેરણો એનાં પોતાનાં રસવિવેક, ઔચિત્યભાન અને વૈકલ્પ્ય બતાવી આપે છે અને આ કૃતિ ભાલણના કવિત્વનો પણ સુંદર પરિચય કરાવે છે.<sup>૩</sup>

'કાદંબરી' જેવી લલિત કૃતિનો ગુજરાતી લોકસમાજને આસ્વાદ કરાવવાની ભાલણી જીંચી સાહિત્યરુચિ અને એ અંતરે ગુજરાતીમાં ઉતારવામાં દેખાઈ આવતું એવું પાંડિત્ય મધ્યકાળમાં તો અપવાદરૂપ હોઈ ભાલણના આ અનુવાદની સિદ્ધ થતી અનન્યતા સ્વીકાર્યા પછી પણ આવા પ્રશ્નો તો જિજ્ઞાસા વિના રહેતા નથી કે ભાલણે આમાં કંઈ પ્રતિનિર્માણ કર્યું છે ખરું ? એણે કેટલે ઠેકાણે અને કેવું કવિત્વ બતાવ્યું છે ? હાનોપાદાનનો વિવેક એણે ક્યાં ધોરણોથી કર્યો છે ? અથવા તો સમાન વિવેક કર્યો છે ખરો ?

આટલાબધા પીઠ વિવેચકોના અભિપ્રાયની સામે યદ્યપે પણ આ પ્રશ્નોનો જવાબ લગભગ નકારમાં આપવાનો રહે છે. મૂળ કૃતિનું રહસ્યમીજ પકડી લઈ પછી પોતાની રીતે એની ખિલવણી કરવાના અર્થમાં અહીં પ્રતિનિર્માણ છે જ નહીં એક ભાષામાંથી બીજી ભાષામાં કૃતિને ઉતારવાની ક્રિયાને જ કેશવ હર્ષદ દ્રુવ પ્રતિનિર્માણ કહેતા હોય

૧. ભાલણી 'કાદંબરી'ના સંપાદનની પ્રસ્તાવના, પૃ. ૩.

૨. 'ગુજરાતી સાહિત્યની રૂપરેખા', ૧૯૪૯, પૃ. ૪૮.

૩. 'ગુજરાતી સાહિત્ય (મધ્યકાલીન)', ૧૯૫૪, પૃ. ૧૦૬-૭.

તોંએ જાણે. એમાંયે લાલણીને કંઈ જોઈ મુશ્કેલી નથી પડી.<sup>૪</sup> બાણીની શ્લેષયુક્ત ઉપમાઓ, અને પોતાના કૃતિન સંસ્કૃતમય ગુજરાતી પદ્યનો એ આરંભના ઉત્સાહમાં પરિચય કરાવે છે પણ પછી મુખ્યબોધના મૂળ હેતુને સ્મરી સ્મરણનાતું લક્ષ્ય રાખે છે. લાલણીની અભિવ્યક્તિ ઘણે ઠેકાણે પ્રાસાદિક છે પણ એમાં એને મૂળનાં સઘન કલ્પનાચિત્રોને માળવાં, તોડવાં, છોડવાં નથી પડ્યાં એવું નથી. હા, દુર્ગાશંકર શાસ્ત્રી કહે છે તેમ “બાણીની ‘કાદંબરી’નો આત્મા લાલણે પોતાના સમયની ગુજરાતી ભાષામાં જોડ્યો સમાઈ થકે તેડ્યો ઉતાર્યો છે”<sup>૫</sup> એટલું કહી શકાય ખરું.

લાલણે કોઈકાઈ ઠેકાણે ગાંડના અલંકારો, ઉક્તિઓ, વર્ણનો, ભાવનિરૂપણો ઉમેર્યાં છે ખરાં. પણ આવડા મોટા અંથની દૃષ્ટિએ એવાં સ્થાનો ખૂબ જૂઝ હોવાય અને એ ઉમેર્યાં લાલણીના જાંચા કવિત્વનો કે મૌલિક સૂત્રનો પરિચય કરાવતાં નથી. ઘણાં અલંકારો અને વર્ણનો સંસ્કૃતના અભ્યાસીને સહેજે સૂઝે એવાં અને પરંપરાગત ઢાંચાનાં છે. ખરેખર કવિત્વમય ઉમેરણ લાલણીનું એક જ છે અને તે વિલાસવતીની પુનઃઅંખનાને એણે જે વાચા આપી છે તે. પણ આથી ‘કાદંબરી’ લાલણીકૃત બની જાય ખરી? સિવાય કે એક ભાષામાંથી બીજી ભાષામાં ઉતારાયેલી કૃતિને આપણે ‘કૃત’ કહેતા હોઈએ.

લાલણે બાણીની ‘કાદંબરી’નો અડીં સંક્ષેપ કરેલો છે. કઈ દૃષ્ટિથી કર્યો છે? બાણીની ‘કાદંબરી’નું સમુચિત પ્રતિનિધિત્વ થાય એટલા માટે એણે અભ્યાસપૂર્વક ત્યાગવા-લેવાનાં સ્થાનોની પહેલેથી પસંદગી કરીને પોતાનું કામ અરુણું હશે? કોઈપણ વર્ણનમાંથી

૪. લાલણીની ‘કાદંબરી’ (પૂર્વભાગ)ની નગીનદાસ પારેખે કરેલી અનુવાદ-ચર્યામાંથી હતાહરણો મળી શકે. જુઓ ‘સ્વાધ્યાય’, આગસ્ટ, ૧૯૬૪; હવે ‘સ્વાધ્યાય અને સુમીક્ષા’માં અંથસ્થ.

૫. ‘મધ્યકાળનો સાહિત્યપ્રવાહ’, પૃ. ૪૩.

કેટલીક કલ્પનાઓ લેતી અને કેટલીક કલ્પનાઓ છોડતી વખતે એણે ઝીણી તુલનાબુદ્ધિથી વિચાર્યું હશે? એવું લાગતું નથી. લાલણુનો પોતાનો દાવો તો કંઈ મોટો નથી. કથાનો માત્ર રસ-સાર લઈ પોતાની બુદ્ધિ પ્રમાણે કહેવા એ પ્રવૃત્ત થયો છે, પણ આપણે એનામાં રસવિવેક, ઔચિત્યબુદ્ધિ, કલાદષ્ટિ તથા એની કૃતિમાં સમપ્રમાણતા આરોપીએ છીએ.<sup>૬</sup> હકીકતે, લાલણુ ગમ્યું અને ફાળ્યું તે ગુજરાતીમાં ઉતારતો ચાલ્યો છે, અને ખીજું બધું બહુ વિચાર્યા વિના એણે છોડ્યું છે. અચોદ સરોવરનું લાલણે કરેલું વર્ણન એક સરસ વર્ણન તરીકે વારંવાર ઉદ્દેખવામાં આવે છે પણ એ વર્ણનમાં લાલણે મૂળની કેટલી સરસ ઉપમાઓ જતી કરી છે - સ્તેષયુક્ત હોવાને કારણે - એની કોઈએ નોંધ કરી છે? અનેક સ્ત્રીઓનાં વર્ણનો બાણમાં આવે તો લાલણુ થોડાં ટુંકાવે, થોડાં છોડે એ સમજાય એવું છે પણ માતંગકન્યા જેવા ગૌણ પાત્રનું વર્ણન સાચવે અને કાદંબરી જેવા મહત્વના પાત્રનું વર્ણન જતું કરે એને આપણે ક્યા પ્રકારનો વિવેક કહેવો? સૂર્યોદય, સૂર્યાસ્તનાં અનેક વાર વર્ણન આપતાં હોય તો કેટલીક વાર છોડી શકાય, પણ દિગ્વિજય માટે તૈયાર થયેલા સૈન્યની હલચલથી બિડતી ડમરીનું વર્ણન કંઈ વારંવાર આવતું નથી અને એને બાણ જે રીતે સાક્ષાત્ કરાવે છે એવી રીતે ખીજે કોઈ કવિ કરી શકે નહીં. એને છોડવાથી બાણનો પરિચય અધૂરો નથી રહેતો? દ્રવિડ ધાર્મિકના કથાપ્રસંગને માત્ર એક લીટીમાં પતાવી દઈને લાલણે બાણની કૃતિમાં જવદ્દે જ સાંપડતી રમૂજની તકને જતી કરી છે, એમાં એની કઈ રસદષ્ટિ હશે, લક્ષા? લાલણુની 'કાદંબરી'ને મૂળ સાથે ઝીણવટથી મેળવનાર અને એનું સમગ્ર રીતે અવલોકન કરનારને દેખાયા વિના રહે તેમ નથી કે લાલણુ જેમજેમ આગળ વધતો ગયો છે તેમતેમ એણે વર્ણનો કરતાં કથાપ્રવાહ તરફ વિશેષ ધ્યાન આપ્યું છે અને વર્ણનોમાં સરસતાની

૬. 'ગુજરાતી સાહિત્ય (મધ્યકાલીન)', પૃ. ૧૦૬-૭ તથા 'ગુજરાતી સાહિત્યની રૂપરેખા', પૃ. ૪૮-૪૯.

દષ્ટિ વધારે રાખી છે.

પ્રતિનિર્માણની કે વિવેકયુક્ત સંક્ષેપની લાલણીની દષ્ટિ નહોતી, જેમ શબ્દશઃ અનુવાદની પણ નહોતી. મુખ્યત્વે કથાસાર આપવો અને પછી બાણીની કલ્પનાઓ, એનાં ભાવનિરૂપણો આદિનો જેટલો પરિચય કરાવી શકાય એટલો કરાવવો - આ સિવાયનો કોઈ જોગ્યો, આકરો, નિશ્ચિત ધોરણોવાળો અનુવાદ-આદર્શ લાલણીની પાસે નહોતો. એના પરિમિત ઉદ્દેશની અંદર એ જે શક્તિ બતાવે છે તેની જ નોંધ લેવી જોઈએ.

આપણા વિવેચનની વિચિત્રતા તો એ છે કે લાલણીનાં આખ્યાનોને એ મુખ્યત્વે અનુવાદરૂપ કહે છે (અને એના 'નળાખ્યાન'માં કોઈકોઈ ખરેખર નોંવપાત્ર સ્વતંત્ર અલંકારો અને નિરૂપણો છે) અને 'કાદ'બરી'માં એ પ્રતિનિર્માણ જુએ છે - બન્ને કેશો લાલણીનું લક્ષ્ય એક હોવા છતાં. 'કાદ'બરી' જેવી કૃતિમાં અનુવાદક તરીકે એણે જરા વધારે શક્તિ બતાવવી પડે છે એટલું જ.

['ઉન્મૂલન', ૩

# શબ્દસૂચિ

## ૧. વિષયો

[વિષયો કાવ્ય કે સાહિત્યના સંબંધમાં છે એમ સમજવાનું છે. 'અનુભવ' એટલે 'કાવ્ય અને અનુભવ' કે 'કાવ્યનો અનુભવ' કે 'કાવ્યમાં અનુભવ.']

અનર્થતા, ૧૬૦-૬૧	ઉપદેશ, ૨૩ (જુઓ 'પ્રાધ')
અનુકરણ, ૧૩-૧૬, ૨૦-૨૨	ભૂમિ, ૬, ૧૧-૧૬, ૨૬, ૨૮, ૨૯
અનુભવ, ૩૮, ૪૫, ૬૨, ૧૫૬	(જુઓ 'અંતઃક્ષોભ' 'ચિત્તક્ષોભ'
અનાચિત્ય, ૯૯	'ભરસો' 'ભાવ' 'મનોવિકાર'
અપધાગધ, ૧૧૬	'લાગણી' 'સંવેદન' 'હૃદય')
અર્થ, ૨૬-૨૮, ૩૧, ૭૦-૭૨, ૮૦-૮૧, ૮૫, ૮૬, ૧૧૭, ૧૨૦	ભૂમિકાવ્ય, ૬, ૧૪, ૧૬, ૧૯, ૨૬, ૪૩ (જુઓ 'સંગીતકાવ્ય')
અર્થધટન, ૧૬૦	ઔચિત્ય, ૪૨, ૪૪, ૧૧૮-૧૯
અર્થવિસંબન, ૧૬૩, ૧૬૪	કલા ખાતર કલા, ૪૦, ૪૪, ૯૯
અલંકાર, ૩-૫, ૧૬	કલ્પન, ૭૦, ૭૯, ૮૧, ૮૬, ૮૭ (જુઓ 'ધ્રુમેજ' 'પ્રતિગ્રહ')
અલંકારધ્વનિ, ૪૮	કલ્પના, ૪, ૫, ૮, ૧૦, ૧૩-૧૮, ૨૦, ૨૬, ૨૯
અંતઃક્ષોભ, ૧૪	કવિ, ૪, ૧૬, ૨૮, ૬૮, ૭૧
આકૃતિ, ૭, ૧૩, ૧૫, ૬૬, ૭૯, ૮૦, ૮૭ (જુઓ 'રૂપનિર્મિતિ')	કવિનું કાર્ય, ૬૯
'આલેખ્ય' પાત્ર, ૧૬૦, ૧૬૩, ૨૧૦-૧૧	કવિતામય પદાવલિ, ૨૭
આજની કવિતાનાં વલણો, ૮૫	કાવ્ય, ૩, ૫, ૭, ૮, ૧૦, ૧૨, ૧૮, ૬૨
આત્મલક્ષિતા, ૬, ૧૪, ૧૯, ૨૮ (જુઓ 'સ્વાનુભવરસિક')	કૃતિ (moral), ૧૮
આનંદ, ૧૨, ૬૯	કલેસિકલ, ૨૬, ૪૫, ૯૯
આસ્વાદ, ૭૪, ૭૬, ૭૮, ૧૭૯	ખંડકાવ્ય, ૪૩
ધ્રુમેજ, ૩૦	ગેયતા, ૯, ૩૧, ૩૨
દિવ્યાવચતા, ૬૯	શુભરાતી નવલકથા, ૭૩, ૧૩૧-૫૮

चित्तक्षोभ, १७  
 चित्रतुरगन्याय, ४८  
 छंद, ८२, ११२, ११५-१६ ( जुओ 'पद्य' 'लय' )  
 छवन, ३६-४१, ५४-५६, ७२, ६०, ६८, ६५, १५६  
 छवनभूत्यो, ५३, ५८, १२७  
 जोरसो, ४  
 डोलनशैली, ३२, १०७ ( जुओ 'अप-  
 धागद्य' )  
 दरवज्ञान, १६, २० ( जुओ 'दर्शन' )  
 तरंग, ८, १६  
 दर्शन, १६, २६, ६६  
 धर्म, १८, ४४, ४६  
 धर्मवीर, २०६-१२  
 ध्वनि, ४८, ५०, १६३, १६५  
 नवलक्ष्या, ७२, ७३, १३१-५८  
 नवलिका, ७२-७४  
 नाटक, ६२  
 नीति, २२, २३, ४०, ४४, ४५, ४६, ६६ ( जुओ 'कृति' 'छवनभूत्यो' )  
 पक्षालित्य, २७  
 पद्य, ८, ६, ३१, ३२  
 पद्यनाटक, ११६, १७३  
 परलक्षिता, १४ ( जुओ 'सर्वानुभव-  
 रसिकता' )  
 प्रगतिवाद, ५३-५६, ६४-६५  
 प्रयार, ४०, ५७  
 प्रतिउप, ११५  
 प्रतिभा, ८, १६, २१, २७, ३६

प्रतीक, ७०, ७६, ८१, १६४  
 प्रतीकवाद, १६१  
 प्रयोजन, ४०  
 प्रेरणा, १५, २७, ६८  
 ऐन्सी, ८, १६  
 युद्धि, १७, १८, २०, २६  
 जोध, ३, २३  
 लक्षिरस, २०८-१२  
 लाव, ३६-३६, ६६, ८७  
 लावक, ७१  
 लावकत्वव्यापार, ४८  
 लावदर्शनरीति, १३  
 लावना, २०-२२, ४६  
 लापा, ५६, ६६, ७०, ७६, ८०, ८३-  
 ८७, १५६, १६२, १६५, १६६  
 मनोविकार, ६, २२  
 महाकाव्य, २६, ३१  
 रस, ४-७, १०, १३, १६, २३, ४२,  
 ४७-५०, ११६  
 रससिद्धांत, १६०  
 रसाभास, ४४, ४५, ४६, ६६  
 रसस्य, ३६, ३७, ३६-४२, ६४  
 रूपनिर्मिति, ६६-६८  
 रोमेन्टिक, २६, ४५, ६६  
 लय, ७०, ७६-८३, ८६, ८७, ११४  
 लक्षणा, ८५, १६३-६५  
 लागणी, १६, २०, ३५-३६, ४५, ६४  
 लिखित ग्रामा, १०५  
 वर्णनात्मक काव्य, १४, १६  
 वास्तव, ६६, ७०

વાસ્તવવાદ, ૪૪, ૯૯  
 વિચાર, ૧૨, ૧૮, ૨૫-૩૦, ૩૫-૩૭,  
 ૯૪ (જુઓ 'તત્ત્વજ્ઞાન' 'દર્શન'  
 'બુદ્ધિ' 'ચેત્ત્વ')  
 વિચારધનતા, ૧૨૬  
 વિચારપ્રધાન કવિતા, ૨૫-૩૦, ૩૫,  
 ૩૮, ૯૩  
 વિવેચન  
 અધ્યાપકીય, ૧૦૨  
 આકૃતિલક્ષી, ૮૭, ૮૯  
 -ની આત્મલક્ષિતા, ૯૧  
 -નું કાર્ય, ૭૭, ૮૬, ૯૨, ૧૨૪  
 કૃતિલક્ષી, ૭૬-૭૮, ૮૧, ૧૬૬-૧૭  
 કૌતુકરાગી, ૩૫, ૪૪-૪૬, ૪૯, ૫૧, ૯૮  
 પૃથક્કરણાત્મક, ૧૮૧  
 વસ્તુલક્ષી, ૯૧, ૯૨  
 -ની સર્જનાત્મકતા, ૪૫, ૪૬  
 ઔઠકવરાગી, ૩૫, ૪૪-૪૬, ૪૮, ૯૬  
 વીરરસ, ૨૦૬-૧૦

વૃત્તિમય ભાવાભાસ, ૨૦  
 વ્યંગ્યાર્થ, ૫૦  
 વ્યંગ્યતા, ૪૭  
 શબ્દ, ૧૧૭-૧૮  
 શાંતરસ, ૪૭-૪૮  
 શીઘ્રકવિતા, ૪  
 સર્વાનુભવરસિકતા, ૧૪  
 સંક્રમણ, ૬૦, ૬૧, ૬૬, ૭૧  
 સંગીત, ૯, ૨૪, ૨૮, ૩૧  
 સંગીતકવિતા, ૬, ૧૭  
 સંવેદન, ૬૭, ૬૮, ૭૧  
 સાધારણીકરણ, ૩૮, ૪૭, ૪૯, ૬૧  
 ૬૬, ૯૯  
 સ્નાનુભવરસિકતા, ૧૪, ૨૮  
 સ્વાયત્તતા, ૨૨-૪૦, ૫૩, ૫૪, ૭૭,  
 ૭૮, ૮૮, ૮૯  
 સ્વયંભૂપણ, ૧૫, ૧૬  
 હાસ્યરસ, ૪૩, ૧૬૧  
 હૃદય, ૧૮

## ૨. લેખકો

[ ગુજરાતી લેખકોનાં નામ એમનાં વ્યક્તિ-નામ કે તાલુકાનાં અન્ય નામ પ્રમાણે અને અંગ્રેજ વગેરે લેખકોનાં નામ એમનાં ઓળખ-નામ પ્રમાણે જોડવાં છે. ]

અખો, ૧૧, ૪૩, ૬૪  
 અનંતરાય રાવળ, ૬૫, ૯૬-૯૮, ૨૨૪  
 અનિરુદ્ધ ઝલાલદે, ૮૨, ૧૨૩-૩૧, ૧૪૧  
 અભિનવગુપ્ત, ૧૯૦  
 અમરુક કવિ, ૨૩  
 આનંદશંકર, ૧૭-૧૯, ૨૧-૨૫, ૫૨-  
 ૫૩, ૯૮

આયોનેરકો, ૧૨૪-૨૫  
 આર્નોલ્ડ, મેથ્યુ, ૯૧  
 આરાા દલાલ, ૧૭૫  
 ઉમાશંકર, ૩૩, ૫૩-૬૫, ૭૧, ૮૮,  
 ૯૪-૯૬, ૯૯, ૧૭૦-૭૬, ૧૮૪-૮૫,  
 ૨૧૭-૨૩  
 હિશનસૂ, ૧૬૬, ૧૭૪-૭૫, ૧૮૩-૮૪

એરિસ્ટોટલ, ૧૦, ૪૦  
 કાકા કાલેલકર, ૯૫, ૧૦૬, ૧૮૬  
 કાન્ત, ૪૨, ૧૧૭, ૧૬૯, ૧૬૩-૨૦૪  
 (જુઓ 'મણિશંકર ભટ્ટ')  
 કાફકા, ૭૩, ૭૪  
 કાલોદલ, ૧૬, ૮૭  
 કિષ્કિન્ધા, ૫૫  
 કૃષ્ણલાલ ઝવેરી, ૯૭  
 કે. કા. રામશ્રી, ૬૭  
 કેવેરી, ૧૫૬  
 કેશવ હર્ષદ કુવ, ૨૨૪  
 કોલરિજ, ૧૬  
 કોચે, ૨૨, ૬૨  
 ક્ષેમેન્દ્ર, ૪૭, ૧૧૮  
 ગાંધીજી, ૬૪, ૬૪, ૧૦૬  
 ગુલાબદાસ ઓકર, ૧૮૧  
 ગોવર્ધનરામ, ૧૬, ૩૩, ૫૨, ૬૭,  
 ૧૪૦-૪૧  
 ગૌરીપ્રસાદ જાલા, ૧૭૫  
 ચંદ્રકાંત ટોપીવાલા, ૭૭-૮૦. ૮૪-  
 ૮૬, ૯૧, ૯૨, ૧૫૮-૭૦  
 ચંદ્રકાંત બક્ષી, ૧૩૭-૩૮, ૧૫૭  
 ચંદ્રકાંત શેઠ, ૭૯, ૮૪  
 ચિત્રુ મોદી, ૭૬, ૮૦, ૮૨, ૧૪૨  
 ચુનીલાલ મડિયા, ૬૫, ૧૦૨, ૧૭૫  
 જગદીશ ભેશી, ૧૭૪, ૧૮૩  
 જગન્નાથ પંડિત, ૧૬૨  
 જનક દવે, ૧૭૨  
 જયન્તિ દલાલ, ૬૩, ૬૬, ૧૭૧, ૧૮૫  
 જયંત પાઠક, ૮૩, ૧૭૫, ૧૮૬

જયંત પારેખ, ૮૭  
 જયેન્દ્ર ત્રિવેદી, ૧૮૧-૮૨  
 જ્યોતિષ જાની, ૧૫૧-૫૨  
 જ્યોતીન્દ્ર દવે, ૪૬, ૪૮  
 ટાગોર, ૧૪૧, ૧૫૪  
 ડોલરરાય માંડલ, ૪૪, ૪૬, ૪૮-૫૦,  
 ૬૬, ૬૮  
 નોલ્સતોય, ૭૩  
 દલપતરામ, ૩, ૧૧  
 દયારામ, ૨, ૬, ૧૧  
 દિગ્ગીશ મહેતા, ૧૫૫  
 દીપક મહેતા, ૧૭૪, ૧૮૨  
 દુર્ગાશંકર રામશ્રી, ૨૨૫  
 દોસ્તોયેવ્સ્કી, ૭૦  
 ધીરુબહેન પટેલ, ૧૭૩  
 નગીનદાસ પારેખ, ૪૬, ૪૮-૪૯,  
 ૨૦૮-૧૬  
 નરસિંહ મહેતા, ૨૧૭-૨૩  
 નરસિંહરાવ, ૧૬, ૧૮-૧૯, ૨૧,  
 ૨૪-૨૫, ૩૧-૩૨, ૫૧, ૧૦૫  
 નર્મદ, ૨-૧૨, ૧૭, ૨૨  
 નસિન રાવળ, ૧૭૩, ૧૮૨, ૨૦૩  
 નવલરામ પંડ્યા, ૩-૧૨, ૫૨  
 નવલરામ ત્રિવેદી, ૬૪  
 નાનાલાલ, ૩૨, ૧૦૨-૧૧  
 નિરંજન ભગત, ૧૭૦, ૧૭૨  
 નીતિન મહેતા, ૬૧-૬૨, ૧૮૦, ૧૮૨  
 નેરુદા, ૧૫૬  
 પોપ, ૮૭  
 મહુલાદ પારેખ, ૬૪, ૮૮



## ૨૩૪ : 'વિવેચનનું' વિવેચન

કવિચરિત્ર, ૯૭  
 કવિતાશિક્ષણ, ૩૨  
 કવિનો શબ્દ, ૧૭૦-૭૬  
 કાકાની શાશી, ૪૧  
 કાઠિયાણીનું ગીત, ૧૦૮  
 કાદંબરી (ખાણુ તથા ભાલણકૃત),  
 ૨૨૪-૨૭  
 કામિની, ૧૪૬-૪૭, ૧૫૭  
 કાવ્યની શક્તિ, ૪૨  
 કાવ્યમંગલા, ૧૮૩  
 કાવ્યમાં શબ્દ, ૧૧૧-૨૩  
 કોણ, ૧૪૨-૪૩, ૧૫૭  
 કૌમુદી, ૯૩  
 કાદમ ઓન્ડ પનિશમેન્ડ, ૭૦, ૭૩-૭૪  
 ક્લેસિકલ પોએટ્સ ઓફ ગુજરાત, ૭૬  
 ક્ષિતિજ, ૭૬  
 ખોલકા, ૧૮૫  
 ગુજરાત (નાનાલાલ કૃત), ૧૦૮  
 ગુજરાત (સામયિક), ૯૩  
 ગુજરાતનો નાથ, ૫૧  
 ગુજરાતી કવિતાનો આસ્વાદ, ૭૪  
 ગુજરાતી નવલકથા, ૧૩૧  
 ગુર્જરી કુળે, ૧૦૮  
 ચક્રવાકમિથુન, ૧૬૭, ૧૬૯, ૨૦૩  
 ચહેરા, ૧૪૫-૪૬, ૧૫૭  
 ચંદ્રકાંત બક્ષીથી ફેરો, ૧૩૧-૫૮  
 ચાખડીએ ચડી ચાલ્યા હસમુખલાલ,  
 ૧૫૧-૫૨, ૧૫૭  
 ચારુવારિકા, ૧૦૮  
 છિન્નપત્ર, ૧૨૬, ૧૩૦, ૧૪૦-૧૪૧, ૧૫૭

બતકકથા, ૧૩૮  
 ઝંઝા, ૧૫૧  
 તડકો, ૮૨  
 તને મેં-, ૧૮૦  
 તપોવન, ૧૭૭-૮૭  
 તે રમ્ય રાત્રે, ૧૮૧  
 ૧૩-જની લોકલ, ૧૮૨  
 દક્ષિણાયન, ૧૮૬  
 ધ વિલેજ ડોક્ટર, ૭૪  
 નવયૌવના, ૧૦૭  
 નવીન કવિતા વિશે વ્યાખ્યાનો,  
 ૩૨-૩૩  
 નળાખ્યાન (પ્રેમાનંદકૃત), ૩  
 નળાખ્યાન (ભાલણકૃત), ૨૨૭  
 નંદખત્રીસી ૩,  
 નાદટમેર, ૧૪૩-૪૫, ૧૫૭  
 નિર્દોષ ને નિર્મળ આંખ તારી,  
 ૭૫  
 પતંગિયું અને ગરુડ, ૧૮૧-૮૨  
 પળનાં પ્રતિબિંબ, ૧૪૭-૪૮, ૧૫૭  
 પારકાં જણ્યાં, ૧૭૪  
 પેરેલિસિસ, ૧૩૮, ૧૫૭  
 પ્રસ્થાન, ૯૩  
 પ્રાચીના, ૧૭૩  
 ફેરો, ૧૫૩-૫૫, ૧૫૭  
 ખારી ખહાર, ૫૬  
 ખીજે સૂર્ય, ૧૬૬  
 ભણકારા, ૮૩  
 ભાવ-અભાવ, ૧૪૨, ૧૫૭  
 મધ્યકાળનો સાહિત્યપ્રવાહ, ૯૭

મનીષા, ૭૬  
 મહામસ્થાન, ૧૭૩  
 મહાભિનિષ્ઠમાણ, ૧૫૨-૫૩, ૧૫૭  
 મંધરા, ૧૭૧, ૧૭૩  
 માણસનાં મન, ૧૨૫  
 માણસની વાત, ૮૦, ૮૮, ૧૫૬, ૧૬૬  
 મામેરું, ૩, ૭, ૨૧૧  
 મોંઝે-ઝે-દડો, ૧૬૧  
 રતિને પ્રાર્થના, ૧૬૪  
 રત્નાવળી, ૮  
 રાઈનો પર્વત, ૪૮  
 રાજવીર, ૧૦૭  
 રામન સ્વરાજ્ય, ૨૦૪-૦૭  
 સિરિફ, ૩૨-૩૩  
 વસસનાં નયનો, ૧૬૬, ૧૬૮, ૨૦૨  
 વહી જતી પાછળ રમ્યવેપા, ૧૨૭, ૧૬૬  
 વિશ્વગીતા, ૧૦૭

વિશ્વમાનવ, ૭૬  
 વીરની વિદાય, ૩૩, ૭૫  
 વીસમી સદી, ૬૩  
 શરદપૂનમ, ૧૦૬  
 શોધ, ૧૭૧, ૧૭૩  
 આવણી અમાસ, ૧૦૯  
 શ્રી અને સૌરભ, ૧૭૪  
 સ્વસ્વતીચંદ્ર, ૩૪, ૪૮, ૫૨, ૭૪, ૧૪૦  
 સાગર અને શરી, ૩૩  
 સુદામાચરિત્ર (નરસિંહકૃત), ૨૧૭  
 -૨૩  
 સુદામાચરિત્ર (પ્રેમાનંદકૃત) ૨૦૮-૧૬,  
 ૨૨૨-૨૩  
 સૂર્યા, ૮૩  
 સૌભાગ્યવતી, ૧૦૭  
 હું પુષ્પ શી આવીશ તારી પાસમાં,  
 ૧૭૯

## શુદ્ધિપત્રક

પૃ./પં.	શુદ્ધ	પૃ./પં.	શુદ્ધ
૧૨/૧૭	વિકારવિષયક	૮૦/૩	શૈલી
૧૬/૮	વર્ણનાત્મક	૮૭/૧	ભાવસંયોજન,
૨૨/૧૭	ઉચ્ચભાવનાવાળા	૮૮/૧૯	'રહ્યાં વર્ષો તેમાં'
૨૫/૨૪	કાવ્યમાં	૯૭/૭	વિશાળતા,
૨૬/૨૭	અડિયાતી.	૯૯/૪	વાસ્તવવાદ
૨૭/૧૯	noble	૧૦૫/૧	'ધન્દુકુમાર'વિષયક
૩૫/૨૧	બળવંતરાયના	૧૧૨/૧૨	શૈલી
૩૮/૨૪	કાવ્યાનુભવમાં	૧૧૭/૬	વચ્ચે
૪૦/૮	એરિસ્ટોટલને	૧૨૭/૬	'ગુજરાતી કવિતાનો
૪૦/૨૬	કાવ્યાનુભવની		આસ્વાદનું'
૪૨/૮	'કાવ્યની શક્તિ'માંના	૧૩૫/૨૬	અનિકેત
૫૬/૧૦	'આરી બહાર'ની	૧૬૬/૧૧	રાજેન્દ્ર,
૫૮/૨૬	શબ્દ,	૧૮૦/૧	કવિની
૬૨/૨૬	દર્શન કે સંવેદન	૧૮૦/૫	પ્રતિભાવોની
૬૮/૨૮	કોઈ	૧૮૦/૬	તાર્કિક
૭૦/૧૩-૧૪	પ્રસ્તુત અને	૧૮૦/૭	પ્રતિભાવો
	અપ્રસ્તુતને	૧૮૦/૧૩	રોમેન્ટિક
૭૩/૧૭	પૂસ્ત	૧૮૦/૧૫	વગેરે
૭૪/૬	(અને જપાનની પણ)	૧૯૧/૨૬	નિદર્શન
૭૫/૨૮	કવિ	૨૦૯/ક્રિ.લા.	સૈત્રીકાવ્ય
૭૫/૨૧	મંદાકાન્તા	૧૯૩/૪	બિલાડી ઉંદરને
૭૬/૧૯	સંવર્ધિત	૨૧૧/૬	અગ્નયકગ્રત
૭૭/૨૪	સામાજિક		